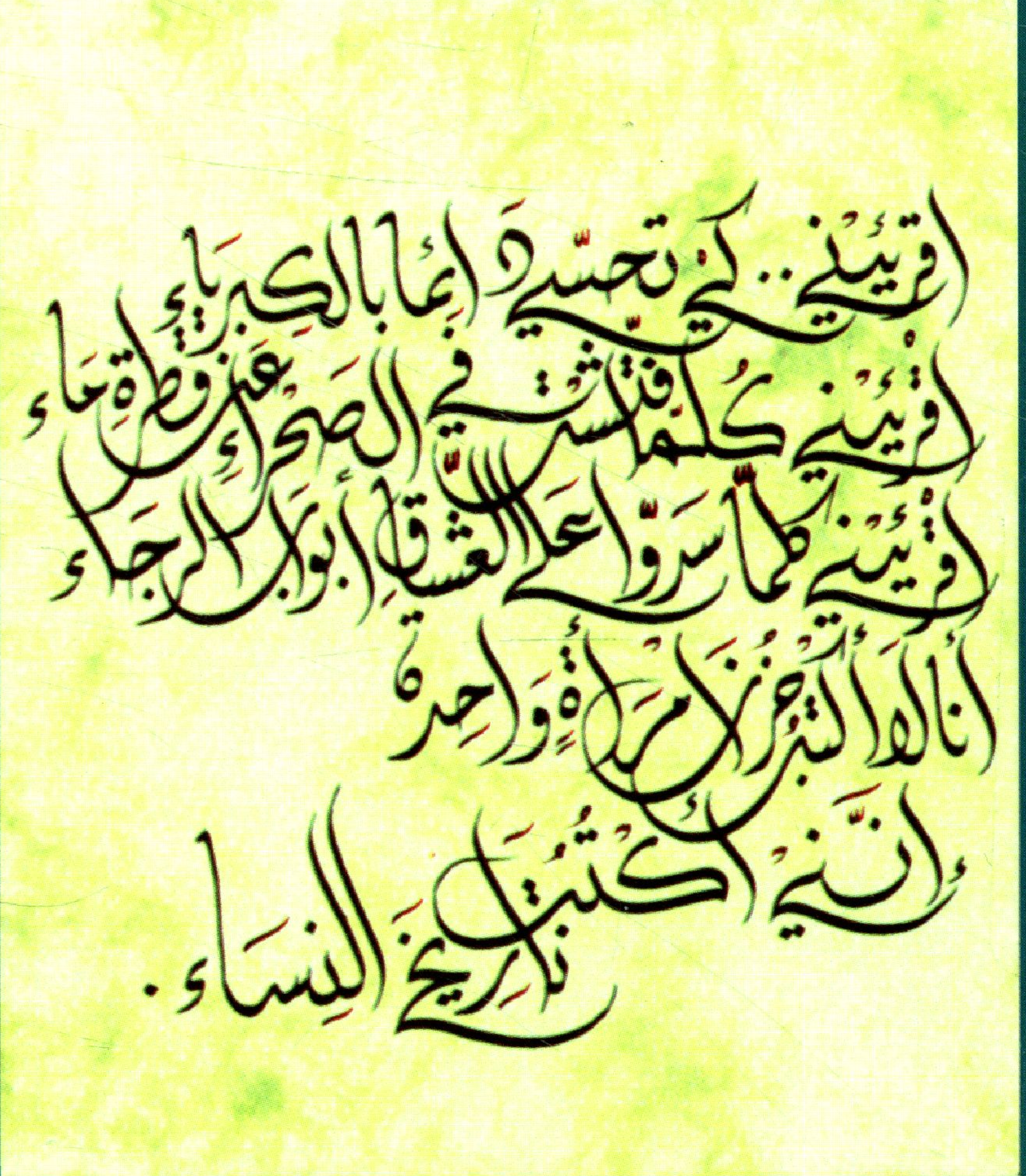


المرأة ولعبة الحروف

في شعر نزار قباني





تأليف : رفيقة البحوري

سلسلة فوانيس

المرأة ولعبة الحرف

في شعر نزار قباني

تأليف رفيقة البحوري



دار محمد علي الحامي

- سلسلة : فوانيس
- العنوان : المرأة ولعبة الحرف
في شعر نزار قباني
- تأليف : رفيقة البحوري
- الطبعة : الأولى مارس 2001
- نشر : دار محمد علي الحامي
40 شارع الشابي 3000 — صفاقس – تونس
هاتف: 229322-04
Email : caeu@gnet.tn
- رقم الناشر : 01/385-115
- الترقيم الدولي : ISBN: 9973-33-012-9

المقدمـــة

"الكثير من شعر هذا العصر سينقرض، والكثير من الأسماء اللاّمعة فيه سينسى، ولكنّ اسما واحدا من السّهل على المرء أن يجزم ببقائه: نزار قبّاني". هكذا قال جبرا إبراهيم جبرا، وهكذا أقول. ذلك أنّ نزار قبّاني حقق واحدة من أهمّ وظائف الشّعر، تلك التي تقرن بين شاعر وعصر، وشاعر وأمّة.[1]

لقد استطاع أن يعطي الحياة العربيّة المعاصرة الإيقاع والحلم.. استطاع أن يصالح بين الشّعر والإنسان العربيّ المعاصر. وكان ببراعةِ ساحر يحوّل تفاصيل الحياة اليوميّة إلى شعر وكذلك اللّحظات العاديّة: لحظات الإحساسات البسيطة، والضّغط اليوميّ، والخصومات التّافهة والإحباطات الصّغيرة... هذا هو فضله الأوّل وهذا ما جعل شعره يلقى رواجا وانتشارا لدى الجمهور الواسع. ذلك أنّ القارئ العاديّ يجد صدى لحياته في هذا الشّعر ويرى وجهه في مرآته.

إضافة إلى هذا، استطاع نزار قبّاني أن ينحت لنفسه لغة خاصّة، فيها من البساطة والحرارة والتّعبيريّة ما ميّزها، في الوقت نفسه، عن لغة الشّعر القديم، وعن اللّغة التجريبيّة التي سادت الشّعر الحداثي. لقد كان لهذه اللّغة تأثير على القرّاء، وهي التي سمحت لشعره أن يدخل القلوب دون استئذان وأن يشدّ الأسماع. كما كان لها تأثير على الشّعراء. وهذا محمود درويش يقول: "إذا كان أحد لم يتأثّر بنزار قبّاني فليرفع إصبعه". ويؤكّد هذا القول الدّور الذي لعبه نزار قباني في تطوير لغة الشّعر العربيّ، وإرساء أساليب جديدة في صوغ العبارة الشّعريّة المعاصرة.

وممّا بوّأ نزار قبّاني مكانته في الشّعر العربيّ أيضا، اختياره لموضوع شعره ولطريقة تناوله. لقد اختار أن يكتب عن المرأة، واختار أن يكون صادقا فيما يكتب، وكان هذا يتطلّب جرأة وثباتا على الموقف. لقد كان عليه أن يخرج على الموروث وأن يتمرّد على السّائد. وفي توضيح موقفه هذا يقول: "أعتقد أنّ تجربة الحبّ التي نقلها الشّعراء العرب، منذ بداية القرن حتى الآن، كانت تجربة ثقافيّة، ولم تكن تجربة حيانيّة. فامرأة أحمد شوقي لم تختلف عن امرأة البحتري أو ابن زيدون، وامرأة الجواهري، أو بدوي الجبل أو الزّهاوي لم تختلف عن امرأة المتنبّي أو أبي تمّام. وامرأة سعيد عقل، والياس أبي شبكة، وصلاح لبكي لم تختلف عن امرأة بول فاليري، أو ملارميه أو بودلير".[2]

ويقول كذلك: "كانت القصيدة العربيّة تعاني انفصاما حادًّا في الشخصيّة، وكنت أحسّ، وأنا أقرأ شعراء عصر النّهضة، أنّني أحضر حفلة تنكّريّة" ثمّ يضيف: "وفي هذا الاحتفال الكرنفالي (...) قرّرت بحماس الشاب أن أغيّر بروتوكول الحفلة، وأن أخرق نظامها.. وبكلّ بساطة، دخلت القاعة المكتظّة بوجهي الطّبيعيّ وملابسي العاديّة.. وفي يدي أوّل مجموعة شعريّة لي «قالت لي السّمراء». وتعالى الصّراخ من كلّ مكان. وطالب المشرفون على الحفلة بطردي"[3]

لقد كان جريئا في اختياره. وتناول الكثير من الظّواهر التي كانت تدخل في دائرة العيب والحرام. كما كان مناصرا للمرأة في مسيرتها التّحرّريّة، مشجّعا لها على الخروج من حال الحريم إلى حال المرأة السّيّدة.

وقد أثارت كتاباته الكثير من الجدل. واختلف النّقّاد بين مادح وقادح. وقيل فيه الشيء وضدّه... وعموما كان هنالك شبه تسليم بمهارته في صياغة القول الشّعريّ واستغلال طاقات اللّغة التعبيريّة والإيقاعيّة. ولكنّ ذلك لم يمنع من الاستخفاف بما يتميّز به شعره من السّهولة والبساطة.

وقد شكّك بعض النّقّاد في طلائعيّته. وكذلك في القيمة الإبداعية لشعره. كما حقّروا من شأن

---

1 النّار والجوهر: دراسات في الشّعر، ط.3، ص: 118.

2 لعبت بإتقان وهاهي مفاتحي، منشورات نزار قباني ط.1، ص: 56 - 57.

3 قصّتي مع الشّعر، منشورات نزار قباني، ط.6، 1982، ص: 83 - 84.

المواضيع التي طرحها ونعوا في شعره البعد الفكريّ والموقف الوطنيّ والأخلاقيّ. ووجدوا في تركيزه على قضيّة المرأة مطيّة للهجوم عليه. فرأى البعض في هذا الموضوع دعارة.. ورأى فيه البعض تجارة.. وكثر الجدل حول موقفه من المرأة: أهو نصير لها أم عدوّ؟ أهو محرّر أم مستعبد؟ وذهب البعض إلى أنّ صورة المرأة في شعره متناقضة وأنّ موقفه منها متناقض.

والواقع أنّ شعر نزار قبّاني لا يخلو من البعد الفكريّ، ذلك أنّه تناول موضوع المرأة باعتباره نقطة ارتكاز، طرح من خلالها قضايا الحريّة والمساواة والتمدّن. وهو زاويةّ... نَظَرَ من خلالها إلى الحياة العربيّة عموما.

وقد واكب نزار قبّاني التغيّرات التي جرت في البلاد العربيّة. ورصد تحوّلات العلاقات العاطفيّة، وتحوّلات واقع المرأة. ورسم خلال ذلك صورة للمرأة العربيّة المعاصرة. وكان في رصده صاحب موقف، وكان مناصرا ومشجّعا. ولكنّ رصده هذا امتدّ على مدى نصف قرن، لذلك تغيّرت صورة المرأة في شعره. فمن المرأة التي خرجت لتوّها من أقبية الحريم إلى الفضاءات العامّة، فحضرت بجسدها وجمالها وجاذبيّتها الخارجيّة، إلى المرأة التي تبحث عن ذاتها وتصارع الضّغوط النفسيّة والاجتماعيّة، إلى المرأة التي تخلّصت من عقدة الحريم وأقامت علاقة متكافئة مع الرّجل، تتفاعل معه فيها حسب ملابسات الحياة.

إنّ تغيّر هذه الصّورة قد فرض التوقّف عند خصوصيّتها والبحث في أسباب هذا التغير. ولذلك ستبحث هذه الدّراسة في ملامح صورة المرأة في شعر نزار قبّاني، وأوجه اختلافها. وتتتبّع خاصّة أسباب هذا الاختلاف. وستكشف أنّ هنالك سببا مباشرا هو حصيلة لجملة من العوامل، ويتمثّل في العلاقة التي أقامها الشّاعر بالمرأة. ولا نقصد بذلك علاقة نزار قبّاني الإنسان بحبيبته أو حبيباته وإنّما نقصد علاقة نزار الشّاعر بالمرأة الموضوع الفنّي الذي أولاه اهتمامه، والكائن الاجتماعيّ الذي تعاطف معه ودافع عن قضيّته.

لقد تغيّرت علاقة الشّاعر بالمرأة وتغيّرت صورتها تبعا لذلك. وكان ذلك عبر مراحل مختلفة ومتتالية. وقد كشفت الدّراسة أنّه ليس هنالك تناقض في صورة المرأة. وإنما هنالك تطوّر في موقف الشّاعر منها ونظرته لها، أدّى إلى التّركيز على جوانب مختلفة منها، حسب المرحلة التي يمرّ بها.

كما سعينا في هذا الكتاب إلى الكشف عن الأساليب الفنيّة التي شكّلت هذه الصّور. وأولينا اهتماما خاصًا للإيقاع، وهو حجر الزاوية في شعريّة نزار قبّاني. وكذلك للصّورة الشّعريّة التي كثيرا ما غمط حقّها لما فيها من قرب وعفوية وسهولة. فكثيرا ما اعتبر شعر نزار قبّاني ضعيف التّخييل فاقدا للكثافة الشّعريّة. والواقع أنّ نزار قبّاني له من الحذق وجودة الصّنعة ما يخفي به الأخلاط الأوّليّة التي بها يصوغ عمله. ولكنّ هذا لا ينفي أن ما يقدّمه قائم على تركيب وسبك. إنّه يلعب بإتقان وقد حاولنا أن نكشف اللّعبة.

لم يكن هاجس نزار قبّاني أن يبتدع سننا بكرا، وما كان طموحه أن يكون رائد الشّعر الحديث. ولكنّه كان مصرّا على أن يكون له صوته الخاصّ، ونبرته الخاصّة. لذلك تفاعل مع كلّ الأشكال الموروثة والوافدة من الآداب الغربيّة تفاعلا بنّاء. لقد كان يأخذ ما يشاء ويصهره في بوتقته الخاصّة. لقد كيّف المعمار الموروث عن الشّعر العربيّ القديم لاختياراته ولمقتضيات الحياة المعاصرة. كما أنّه لم يقلّد الأشكال الوافدة من الغرب تقليد المنبهر الخاضع. وإنّما استلهم العديد من الأساليب كالبنية الدّرامية وأساليب الصّورة الرمزيّة. ولكنّه ظلّ في كلّ ذلك محافظا على طابعه الخاصّ. كان هاجسه أن يبتدع "لغة تخصّه وتخصّ هذا العصر".

و يمكن أن نقول عنه: إنّه استطاع مثل المتنبّي وشوقي أن يكون صوتا لعصره و لذلك "ملأ الدّنيا وشغل النّاس".

الفصل الأوّل

نزار
شاعر المـــــرأة

اقرئيني..كي تحسّي دائما بالكبرياء

اقرئيني..كلّما فتّشت في الصّحراء عن قطرة ماء

اقرئيني..كلّما سدّوا على العشّاق أبواب الرّجاء

أنا لا أكتب حزن امرأة واحدة

إنّني أكتب تاريخ النّساء..[1]

---

1 هكذا أكتب تاريخ النّساء، ج 2، ص: 811.

« نزار شاعر المرأة»: هكذا لُقِّبَ، وقبل اللّقب. وقد جعله يشعر بالفخر حينا وبالمحاصرة أحيانا. لم يرفض هذا اللّقب لأنّه وليد اختياره: لقد اختار أن يتخصّص في شعر المرأة ولذلك دافع عن هذا الاختيار وقبل تبعاته.

وفي هذا الفصل ننظر في تخصّصه هذا وتبعاته ونبحث في الأسباب العميقة لهذا التّخصّص.

1. التّخصّص في شعر المرأة

اقترن اسم نزار قبّاني بالمرأة منذ صدور مجموعته الأولى: «**قالت لي السّمراء**» سنة 1944. ورغم أنّ الغزل باب من الشّعر قديم، ورغم أنّ موضوع الحبّ لا يخلو منه ديوان شاعر، إلاّ أنّ نزار قبّاني استطاع أن يخطّ في هذا الموضوع القديم المتجدّد نهجا خاصّا، واستطاع بذلك أن ينحت لنفسه موقعا متميّزا في سماء الشّعر وأن يحتلّ مكانة متفرّدة.

يختلف نزار قبّاني في تناوله موضوع المرأة عن غيره من الشّعراء من عدّة وجوه، أبسطها: غزارة إنتاجه وكثرة المجموعات التي أصدرها. فمنذ سنة 1944 إلى سنة 1998 سنة وفاته أصدر أربعة مجلّدات في شعر المرأة تحوي 22 مجموعة[1] وهو عدد لم يتوفّر لغيره من الشّعراء القدامى أو المعاصرين.

كما أنّنا مع نزار قبّاني حيال ضرب من التّخصّص في هذا الغرض، فهو إلى حدود سنة 1967، قد أصدر سبع مجموعات[2] تضمّ 219 قصيدة[3]، ولم يخرج عن شعر المرأة إلاّ في خمس قصائد هي «**بلادي**» في مجموعة **طفولة نهد**، و«**قصّة راشيل شوارزنبارغ**» و«**خبز وحشيش وقمر**» في مجموعة «**قصائد**»، و«**جميلة بوحيرد**» و«**رسالة جنديّ في جبهة السّويس**» في مجموعة «**حبيبتي**».

وهذه القصائد قد صنّفت ضمن الشّعر السّياسيّ، ولكنّها لم تخلق توازنا كمّيا يغيّر الطّابع العامّ لإنتاجه، أو يخرجه من مجال تخصّصه، مع أنّ العالم العربيّ قد عاش أحداثا جساما في تلك الفترة: فقد أعلن عن قيام الكيان الإسرائيلي على أرض فلسطين. كما كانت حركات التّحرّر على أشدّها في كلّ البلاد العربيّة وقد أدّت إلى استقلال جلّ هذه البلدان[4]. وفيما عدا القصائد القليلة التي ذكرنا، لم يكن في شعره

---

1 أصدر نزار قبّاني ثمانية مجلّدات هي أعماله الكاملة وتتوزّع كالآتي: الأوّل والثّاني والرّابع والخامس في شعر المرأة، والثّالث والسّادس في الشّعر السّياسيّ، والسّابع والثّامن يحويان الأعمال النّثرية.

2 **قالت لي السّمراء** (44)، **طفولة نهد** (48)، **سامبا** (49)، **أنت لي** (50)، **قصائد** (56)، **حبيبتي** (61)، **الرّسم بالكلمات** (67).

و يمكن أن نظيف إلى هذه المجموعات «**يوميات امرأة لا مبالية**» لأنها –وإن كانت لم تصدر إلاّ سنة 1968– إلاّ أنّه كتبها سنة 58.

3 اعتبرت مجموعة «سامبا» قصيدة واحدة أمّا بقيّة المجموعات فتحوي 118 قصيدة.

4 لقد قام الكيان الإسرائيلي سنة 1948. أمّا سوريا موطن الشّاعر فقد استقلّت سنة 1946. ولعلّ قصيدة «**بلادي**» مرتبطة بتلك المناسبة و لكنّ محتوى القصيدة يعكس انصرافا كلّيا عن الهموم السّياسيّة.

ومن الأحداث التي هزّت الوجدان العربيّ: ثورة الضبّاط الأحرار في مصر سنة 1952 ثمّ استقلال جملة من البلدان العربيّة. السّودان 1952، المغرب 1955، تونس 1956، العراق 1958، أمّا اليمن والجزائر فقد استقلاّ سنة 1962.

صدى للتّعسّف الاستعماريّ أو لانتصار حركات التّحرّر أو للصّراعات الإيديولوجيّة القائمة إذّاك. ولا حتّى للأوضاع الاجتماعيّة للأمّة العربيّة. ومن الجدير بالملاحظة أنّ قصيدتين من هذه القصائد، لا تخرج كلّيا عن موضوع المرأة بما أنّ محور الحديث فيهما امرأتان وهما «راشيل شوارزنبرغ» و«جميلة بوحيرد». كما يمكن أن نضيف أنّه حتّى عندما أخذ شعره السّياسيّ يتبلور بعد نكبة 1967 ومنذ صدور **«هوامش على دفتر النّكسة»** فإنّ شعره في المرأة ظلّ هو اللّون الغالب.

2. تبعات هذا التّخصّص

أ. الشّاعر المحاصر

أثار هذا التّخصّص العديد من الانتقادات بل والاتّهامات ولقّب نزار قبّاني بـ«شاعر النّساء» و«شاعر النّهود»، وتعدّدت «الطّعنات» واختلفت مصادرها. فقد هاجمه «حماة الدّين والأخلاق» ورأوا في شعره استفزازا للذّوق العامّ وانتهاكا للأخلاق وإفسادا للشّباب، انتقدوه بلغة مشينة ونعتوه بأقبح النّعوت. وقد تجاوز النّقد الشّعر لينال من شخصه. ويدخل في هذا المجال ما كتبه الشّيخ الطّنطاوي في مجلّة الرّسالة عندما صدرت مجموعة **«قالت لي السّمراء»**. وكما قال عنه نزار فقد رفض العنوان والمضمون وحتّى لون الورق وصورة الغلاف. وممّا قاله: "يشتمل [الكتاب] على وصف ما يكون بين الفاسق والقارح والبغي المتمرّسة الوقحة وصفا واقعياً لا خيال فيه؛ لأنّ صاحبه ليس بالأديب الواسع الخيال،بل هو مدلّل غنيّ، عزيز على أبويه، وهو طالب في مدرسة. وقد قرأ كتابه الطّلاّب في مدارسهم والطّالبات"[1].

ولا يضاهي هذا التّجريح إلاّ ما قاله إيليا حاوي رغم أنّ منطلقاته مختلفة عن الشّيخ الطّنطاوي، فهو لا يدافع عن الأخلاق وإنّما تنصّب ليدافع عن الفكر والثّقافة، وعن حداثة الشّعر وضرورة أن يعكس الشّعر قضايا العصر الفكريّة والرّوحية. فقد قال وهو يعلّق على قصيدة **«الجورب المقطوع»**[2] بطريقة فيها الكثير من التّعريض بالشّاعر والغمز في رجولته والاستنقاص من شعره: "ولعلّ ميل نزار قبّاني إلى التّخصّص بشعر المرأة وضعف الهموم الإنسانية الكبرى وربّما انعدامها في نفسيّته، ساقه إلى العناية بأمور عرضيّة زائلة تنمّ عن ضآلة التّجارب وصغر أحلام النّفس..." وممّا قال أيضا "وهنا لا بدّ لنا من التّساؤل عن مدى ثقافة الشّاعر ومدى خبرته بمشكلة الإنسان والحضارة والمصير ما دام أفق عالمه محدودا بفجوة جورب

---

1 مجلّة الرّسالة عدد مارس 46، أورده نزار قبّاني في قصّتي مع الشّعر، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ط 6، 1982، ص: 88.

2 مجموعة «قصائد»، أ.ش. ك، ج1– ص: 316.

نسائيّ! »[1] . ولم يقتصر الهجوم على هؤلاء فقد عاضدهم وربّما كانوا أشرس منهم: حماة الوطن والملتزمون بقضاياه، فكثرت تهم الميوعة والتّبرجز. ولنا نموذج من هذه الانتقادات في ما قاله ميخائيل امطانيوس في كتاب دراسات في الشّعر العربيّ يقول: إنّ شاعرا يقتصر في مجموعاته الشّعريّة الكثيرة على رصف المواصفات والتّمجيدات للمرأة السّاقطة المتورّمة السّاقين في المجتمع الرّأسماليّ ويدّعي أنّ ذلك من هبة ونعمة حرّية الفنّ عليه [...] وأنّ قضايا جيله ومتطلّبات أمّته في التّحرّر والخلاص لا تعنيه كثيرا أو قليلا [...] إنّ شاعرا من هذا النّوع وحتّى في هربه من الحقيقة وسكبها في قالب جماليّ متعال يمثّل الفكر البرجوازيّ في تأزّمه وشتّى تناقضاته وأوهامه[2] .

ب. نزار يدافع عن اختياره

ولكنّ نزار قبّاني كان مقتنعا بما يفعل، مصرّا على اختياره. ولذلك كان يجادل هؤلاء الذين يحطّون من شأن شعره لأنّهم واقعون تحت سلطان الجهل أو العقد النّفسيّة أو الأفكار الرّجعيّة. وقد يردّ بعنف وقد يهاجمهم أحيانا. يقول في قصّتي مع الشّعر: "تسعون بالمائة من الأحاديث الصّحفيّة التي تُجْرَى معي تطرح ذات السّؤال الذي أصبح بالنّسبة إليّ صداعا يوميّا لا يحتمل: لماذا اخترتَ المرأة موضوعا رئيسيّا لشعرك ونسيتَ الوطن؟ إنّ طرح السّؤال بهذا الشّكل العدوانيّ يدلّ على أنّ طارحيه لا يعرفون شيئا عن المرأة ولا عن الوطن"[3].

وقد كتب في الردّ على هؤلاء الذين رفضوا تخصّصه في شعر المرأة فصلين في قصّتي مع الشّعر هما : «شاعر النّساء» و«لماذا المرأة». وهاجم فيهما العقلية السّائدة في الوطن العربيّ والقائمة على احتقار المرأة واعتبارها مواطنا من الدّرجة الثّانية لا مهمّة لها إلاّ المحافظة على شرف الأمّة. وممّا يقوله في هذا الصّدد: ونتيجة لهذه النّظرة البوليسيّة إلى الأنثى أصبح شاعر الغزل في هذه المنطقة مدانا بصورة تلقائية، متّهما بخروجه على تقاليد المدينة الفاضلة، ومؤسّساتها الانكشارية... وأنا بالطّبع أحد الذين طردتهم مدن الملح والكوابيس الفرويديّة من رحمها... وحرمته من حقوقه المدنيّة، وصادرت جواز سفره"[4].

---

1 إيليا حاوي، «رأيٌ في شعر نزار قبّاني» الآداب س.9 ع.7، تّموز 1961، ص.15-16.

2 ميخائيل امطانيوس، دراسات في الشّعر العربيّ الحديث، صيدا، بيروت،المكتبة العصريّة، ط.1، 1968، ص: 153.

3 قصّتي مع الشّعر، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ط 6 ، 1982، ص: 170.

4 نفس المرجع، ص: 169 — 170.

إنّ نزار لا يفهم كيف يحاسَب على اختياره. فالشّاعر لا يُسْأَلُ عن مثل هذه الاختيارات. وقديما كرّس أبو نواس أروع ما قال للخمر، وابن الرّومي للطّبيعة، والمتنبّي للفروسيّة، فالشّعراء لهم دائما موادّ مفضّلة يؤسّسون بها عوالمهم الشّعريّة. ولذلك عندما كان يُسْأَل: لماذا المرأة؟ كثيرا ما كان يجيب: لِمَ لا؟

إنّ في هذه الإجابة إصرارا بريئا واقتناعا عفويّا يدلّ على أنّ نزار قبّاني لم يختر هذا الموضوع اختيارا واعيا.وإنّما وجد نفسه مدفوعا إليه دفعا ربّما «بضغوطات داخلية» كما يقول هو[1]. ويدلّ هذا الجواب أيضا على عدم إحساسه بالحرج أو بالذّنب من هذا الاختيار أو الاحتقار لهذا الموضوع. وقد عبّر عن موقفه هذا شعرا فقال :

ويقول عنّي الأغبياء
إنّي دخلت إلى مقاصير النساء... وما خرجتْ[2]
ويطالبون بنصب مشنقتي ... لأنّي
عن شؤون حبيبتي شعرا كتبت...
أنا لم أتاجر مثل غيري بالحشيش...
ولا سرقت... ولا قتلت
لكنّني... أحببت في وضح النّهار...
فهل تراني قد كفرت؟[3]

كما أنّه يصرّ على التّمسّك بهذا الاختيار رغم صعوبته، يقول في هذا الصّدد: "إنّني أعرف أنّ اختيار المرأة كموضوع رئيسيّ للكتابة هو اختيار صعب، وأنّ من يمسك يد امرأة كالذي يمسك جمرة مشتعلة".

وقد ظلّ طيلة حياته مُنْشدًّا إلى عالمه هذا مرتاحا إليه بل إنّنا نشعر أنّه كان مكرها عندما جمع بينه وبين الهموم السّياسيّة وأنّه لم ينتقل إلى الشّعر السّياسيّ إلاّ مضطرّا وربّما شاعرا بشيء من الحسرة أو المرارة. يقول:

يا وطني الحزين
حوّلتني بلحظة

---

1 يقول نزار: "لا أعرف لماذا اخترت المرأة و الغزل موضوعا أساسيّا لفني، هناك أنواع من الضغوط الدّاخليّة لا نعرف تفسيرا لها".

2 هذه التهمة قد وردت في إحدى مقالات عباس محمود العقّاد.

3 إيضاح إلى قرّاء شعري، لا، منشورات نزار قبّاني، ط. 3، 1972، ص: 101..

من شاعر يكتب شعر الحبّ والحنين
لشاعر يكتب بالسكّين[1].

3. أسباب هذا التّخصّص

حاول نزار قبّاني أن يجد في نشأته أسبابا لهذا التّوجّه فرأى في الوراثة تبريرا وقال أنّه: "من أسرة تمتهن العشق"[2]. كما قدّم أباه باعتباره عاشقا أزليّا فهو "ينتفض كالعصفور وينكسر كلوح من الزّجاج" إذا مرّ به قوام امرأة فارعة"[3]. كما حدّثنا بكثير من الرّومنطيقيّة عن انتحار أخته لأنّها لم تستطع أن تتزوّج حبيبها[4]. ويعلّق على هذه الحادثة قائلا: "هل كان موت أختي في سبيل الحبّ أحد العوامل النّفسيّة التي جعلتني أتوفّر لشعر الحبّ بكلّ طاقاتي وأهبه أجمل كلماتي؟ هل كانت كتاباتي عن الحبّ، تعويضا لما حُرمت منه أختي، وانتقاما لها من مجتمع يرفض الحبّ، ويطارده بالفؤوس والبنادق؟ إنّني لا أؤكّد هذا العامل النّفسيّ، ولا أنفيه، ولكنّني متأكّد من أنّ مصرع أختي العاشقة، كسر شيئا في داخلي... وترك على سطح بحيرة طفولتي أكثر من دائرة... وأكثر من إشارة استفهام"[5].

وقد أورد الدّكتور محي الدّين اللاّذقاني، وهو صديق للشّاعر، دراسة صدرت له في مجلّة الإذاعة والتّلفزيون السّورية[6] أنّ أوراق الشّقيقة المنتحرة والتي احتوت مذكّراتها وربّما رسائلها لحبيبها قبل الانتحار كلّها قد اطّلع عليها نزار فيما بعد وكانت المعين الدّائم لتجربته الشّعريّة، وربّما كان مع هذه الأوراق رسائل الحبّيب نفسه بعد انتحارها لأنّه لم يعلم أنّها انتحرت من أجله.

أ. الأسباب النّفسيّة

في قصّتي مع الشّعر يذكر نزار قبّاني الكثير من الظروف والملابسات التي حفّت بنشأته الأولى وعلاقاته العائليّة. وقد استغلّ الدّكتور خريستو نجم جملة من هذه المعطيات وحلّلها تحليلا نفسيّا واستنتج أنّ هذا التّوجّه نحو شعر الغزل وهذا الاهتمام بالمرأة مردُّه تركيبة نفسيّة مخصوصة هي النّفسيّة النرجسيّة[7]. وقد رأى أنّ

1 أ.ش.ك : 3 هوامش على دفتر النّكسة، ص: 16.

2 قصّتي مع الشّعر، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ط 6، 1982، ص: 70.

3 قصّتي مع الشّعر، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ط 6، 1982، ص: 72.

4 قصّتي مع الشّعر، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ط 6، 1982، ص: 71.

5 قصّتي مع الشّعر، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ط 6، 1982، ص: 72.

6 مجلّة الإذاعة والتلفزيون عدد 20، نوفمبر 1993. أورده مجدي كامل في كتاب، نزار شاعر المرأة، دار الوليد للدراسات والتّرجمة 10– 1994، ص: 96.

7 الدّكتور خر يستو نجم، النرجسيّة في أدب نزار قبّاني، دار الرائد العربيّ، بيروت، ط 1، 1983، ص: 21.

المقاربة النّفسيّة وحدها هي القادرة على أن تفسّر هذا الالتزام بالموضوع وكذلك التّناقضات التي قد تظهر في نفسيّة الشّاعر أو سلوكه أو صورة المرأة في شعره[1].

إنّ التّعريف الذي قدّمه خريستو نجم للنرجسيّة فيه الكثير من الأخذ والردّ ولم يتّسم بالوضوح. ولكنّنا بالاعتماد على الكتابات النّفسيّة يمكن أن نوجز تعريفها بأنّها "الحبّ الموجّه إلى صورة الذّات، استنادا إلى أسطورة نرسيس اليونانية" وأنّها مرحلة طبيعيّة في حياة كلّ إنسان ترتبط بمرحلة الرّضاع، فالشّخص يبدأ بأن يتّخذ من ذات نفسه ومن جسده الخاصّ موضوعا لحبّه[2]، حيث يكون عالم الطّفل مقتصرا على حضور الأمّ، وعلاقته بها هي علاقة أخذ واكتفاء. والقضيّة تُطرح حول كيفية تجاوز هذه المرحلة التي يعيشها كلّ إنسان. فهنالك نفسيّات تظلّ مرتبطة أكثر من غيرها بها أو أنّها تشهد حالات نكوص إلى هذه المرحلة فتصيب تلك الشخصيّات حالة من تعاظم الإحساس بالذّات إلى درجة يرى فيها الإنسان أنّه مركز الكون وأنّه لابدّ أن يقع في موقع البؤرة من اهتمامات الآخرين وعلاقاتهم. من هنا يمكن أن نقول إنّ النرجسيّة هي ارتداد نحو الذّات وتركيز عليها دون غيرها كموضوع للحبّ والرّغبة. والنّرجسيّ لا يقيم علاقات إلاّ مع امتداداته وصورته معكوسة على الآخرين وهو محتاج إلى صورة الأمّ التي تمنحه ذلك الشعور العذب أنّه محور الحبّ وموضوعه. فالنّرجسيّ هو الذي يعيش المعادلة "أحبّ لأنّني محبوب".

يرى خريستو نجم أنّ نزار قبّاني ككلّ شخصية نرجسيّة يعيش اهتماما نفسيّا مركّزا على الأنا، إنّه "معجب بجماله، مفتون بشهرته، مدلّ بصيته الذي طبّق الآفاق وكتب اسمه في سجل الخالدين[3]. ولعلّ في هذا القول بعض المبالغة. ويمكن أن نلاحظ أنّ "هنالك بالتأكيد لمسة من النرجسيّة في شخصيّات معظم المبدعين ،إلاّ أنّه لم يشر إلى إبداعهم أبدا إلاّ بعد أن هوّنوا من شأن نرجسيّتهم، وأعلنوا بإبداعهم أنّهم يوجّهون طاقات حبّهم إلى وجدان الآخرين"[4]. وأنّ نزار قبّاني استطاع أن يتجاوز نرجسيّته بالإبداع.

وإضافة إلى هذا يبحث النّاقد في أسباب هذه النرجسيّة ويتعرّض خاصّة إلى نشأته الهانئة في بيت شبّهه نزار بالسّرير الأخضر وبقارورة عطر. واعترف أنّ هذا البيت الدّمشقيّ العتيق في مئذنة الشّحم قد خلق عنده نوعا من الاكتفاء الذّاتيّ وأفقده

---

1 نفس المرجع، ص: 20 — 21.

2 جان لابلانش و ج ب بونتالس، معجم مصطلحات التحليل النّفسيّ، ترجمة الدّكتور مصطفي حجازي، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط 2، 1987، ص: 512

3 النرجسيّة في أدب نزار قبّاني، ص: 35.

4 د. ماجد موريس إبراهيم، سيكولوجيا القهر والإبداع، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1999.

شهيّة الخروج إلى الزّقاق[1]. إنّ هذه النشأة الناعمة هيّأته للارتداد إلى نفسه والاكتفاء بعالمه الخاصّ وبالتالي للإعراض عن معترك الحياة العامّة.

كما يعتبر الدّكتور نجم أنّ العلاقات الأسريّة التي عاشها في صباه كانت عاملا حاسما في تكوين نفسيّته. ويذكّر بعلاقته بأمّه فهي امرأة طيّبة وهو طفلها المدلّل إذ كانت تفضّله على سائر إخوته وتقدّم له الحنان دون حساب حتّى أنّها ظلّت ترضعه حتّى السّابعة من عمره وتطعمه بيدها حتّى الثالثة عشرة[2].

أمّا والده وكان مثله الأعلى في الجمال والسّلوك فقد كان مزاجيّا ومتهافتا على النّساء. ويعلّق الدّكتور نجم على العلاقة بين هذا الأب المقبل على الدّنيا الولع بالفنّ والجمال وبين هذه الأمّ البسيطة إلى حدّ السّذاجة فيقول: " إنّ امرأة مثل هذه تملك بلا ريب شروط المربّية الحاضنة التي تؤمّن الرّعاية الجيّدة لأطفالها والرّاحة التّامّة لسيّدها. ولكنّ زوجا مثل توفيق قبّاني كان من الصّعب أن يظلّ شغوفا بها إلى فترة طويلة. لذا نرجّح أنّ هناك فرقا في المستوى الفكريّ بين توفيق وفائزة ربّما أفضى إلى بُعْدٍ نفسيّ بينهما...". ثمّ يأتي إلى الاستنتاج الأساسيّ وهو أنّ "الطّفل الرّضيع كان ملجأ أمّه وشغلها في هذا الفراغ العاطفيّ الذي تعانيه"[3]. ويؤكّد تحليله لهذه العلاقة بما في شعر نزار من أثر التّعلّق بالأمّ. ويقول " إنّ في شعر نزار أثرا من التعلّق بالأمّ. وليس ضروريّا أن تكون بذور هذا التّعلّق جنسيّة فقد تكون الحاجة النّفسيّة إلى الحماية والعطف مصدر هذا التّعلّق الكامن في اللاّشعور. كلّ من قرأ هذا الشّاعر أو درس شعره لا بدّ أن يتوقّف مليّا عند إلحاح الرّجل على نهدي المرأة والتّركيز عليهما بشكل يكاد يكون مَرَضِيًّا"[4].

ونزار قبّاني نفسه يعترف أنّه إنّما يبحث في المرأة عن أمّه، يقول "المطلب الثّاني الذي أطلبه من حبيبتي، هو أن تكون أمّي"، ثمّ يضيف "إنّي أطلب الرّعاية والحماية والاهتمام"[5].

إنّ الإقرار بأنّ نزار قبّاني ذو نفسيّة نرجسيّة يقدّم لنا تفسيرا لاهتمامه بالمرأة؛ ذلك أنّ الرّجل النرجسيّ محتاج إلى الحبّ وهو في أغلب الأحيان مضطرّ إلى تغيير موضوع حبّه بحثا عن الوجه الضّائع للأمّ، هذه التي توفّر له العناية والرعاية والحماية، وإن كان نزار قبّاني قد نال هذا الحبّ في حياته عندما تزوّج بلقيس، وقد

---

1 قصّتي مع الشّعر، ص: 33.

2 قصّتي مع الشّعر، ص: 73.

3 النرجسيّة في أدب نزار قبّاني، ص: 60.

4 النرجسيّة في أدب نزار قبّاني، ص: 62.

5 قصّتي مع الشّعر، ص: 144.

صرّح عدّة مرات أنّها كانت تقوم بدور الأمّ أكثر من دور الزّوجة، فإنّها كانت مرحلة لم تدم كثيرا[1]. إنّ الإنسان النرجسيّ يبحث دائما عن صورة محدّدة للمرأة. هذه المرأة السّاكنة في لاوعيه والتي، كما صرّح نزار قبّاني، تشبهه وتعيده إلى نفس العلاقة التي عاشها مع أمّه وهو محتاج إلى أن يكون محبوبا وأن يسمع باستمرار أنّه كذلك. وقد عبّر عن ذلك عندما قال:

قولي أحبّك كي تزيد وسامتي
فبغير حبّك لا أكون جميلا[2]...

إنّ هذا الطّابع الذي ميّز نفسيّة نزار قبّاني وَوَسَم شعرَه قد جلَبَ له الكثير من الاتّهامات فقد اتّهم بالشّهرياريّة والدّونجوانيّة... والواقع أنّ النقّاد لم يفهموا هذا العطش الدّائم إلى الحبّ الكلّي الشمّوليّ الذي يصعب أن يجده عند أيّ امرأة. ولعلّه عبّر عن هذا العطش إلى الحبّ في أوّل قصيدة من ديوان **قالت لي السّمراء** «ورقة إلى القارئ»، وفيها يقول:

بأعراقي الحمر...امـــــرأة
تسير معي في مطـــــاوي الرّدا
تفحّ... وتنفخ في أعظـــــمي
فتجعل من رئتيّ موقـــــدا
هو الجنس أحمل في جوهـــري
هيولاه من شاطئ المبتـــــدا
بتركيب جسمي جوع يـــــحنّ
لآخر، جوع يمدّ اليـــــدا[3]

---

1 لقد تزوّج الشّاعر بلقيس سنة 1969 وتوفّيت سنة 1981. ولعلّ أحلى اعتراف هو ذاك الذي ورد في قصيدة "أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت"، وهي كلّها ترشح بمعنى الطفولة وعلاقة الأمومة، وممّا قاله فيها:

أشهد أن لا امرأة
تعاملت معي كطفل عمره شهران إلاّ أنت (ج 2، ص: 743)
أشهد أن لا امرأة قد جعلت طفولتي
تمتدّ للخمسين إلاّ أنت (ج 2، ص: 743)
أشهد أن لا امرأة
غيرك يا حبيبتي
على ذراعيها تربّى أوّل الذكور
و آخر الذكور (ج 2، ص: 748)

2 أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 760.

3 ورقة إلى القارئ، قالت لي السّمراء، أش.ك.ج1 ص: 16– 17

ب. الأسباب الفنّيــة

إنّ الشّعر فن غنائي ينطلق دائما من أحاسيس الفنان وتجربته. وهو عموما يترجم عن وقائع عاشها الشّاعر وأحداث تفاعل معها. ولذلك اعتبر النقّاد والقرّاء أنّ نزار في كلّ ما قال إنّما كان يتحدّث عن نفسه. ولعلّ أكثر القصائد التي أثارت جدلا بسبب هذا اللّبس هي قصيدة «دموع شهريار» لما فيها من تبجّح يستفزّ الذّوق العامّ. وقصيدة «حبلى» لأنّ فيها :تجرّؤ على الأخلاق[1]، والثّالثة «أ يَظُنُّ» لأنّها اعتُبِرَتْ تصويرا لتجربة غرامية بين الشّاعر والأديبة كوليت خوري[2].

ولكنّ نزار كان قد نفي مثل هذه الشّائعات. كما أنّ بعض النقّاد قد تفطّنوا إلى حقيقة أنّ نزار لا يكتب عن امرأة معيّنة. يقول إيليا حاوي: "لا شكّ أنّ من يتصدّى للمرأة في دواوين نزار يخلص إلى أنّها لا تمثّل امرأة واحدة متشابهة، فليس ثمّة امرأة بل نساء"[3].

وفعلا نجده يتغزّل بالصّغيرة والكبيرة، بالشّقراء والسّمراء، بالأنيقة والفوضويّة... ممّا لا يدخل تحت حصر. ومع ذلك نجده يصرّح في سيرته الذّاتيّة: "دعوني أعترف لكم إنّني — بالرغم من سمعتي كشاعر حبّ — فإنّني نادرا ما وقعت في الحبّ. خمس مرّات ربّما... في مدى ثلاثين عامًا". قد يبدو الرّقم متواضعا... ولكنّه حقيقيّ وصادق[4]. ويقول الدّكتور نجم في هذا الصّدد: "فما أكثر النّساء في حياة نزار وما أندرهنّ في قلبه! وما أكثرهنّ رفيقات درب وما أقلّهنّ حبيبات قلب!"[5].

إضافة إلى هذه التّصريحات تَلْفِتُ انتباهنا هذه النّزعة إلى الإحاطة بعالم المرأة والسّعي إلى تقصّي القول في كلّ جزئيّات حياتها فلا نجد عضوا من أعضائها لم ينل حظّه من الوصف ولا شيئا من ثيابها ولا من أدوات زينتها ولا من همومها وشواغلها أهمل، على تنوّع أنماط النّساء واختلافهنّ في الخَلْق والخُلُق. ومن الطّريف أنّه —وقد

---

1 قال الشّاعر الرّاحل صالح جودت عقب نشرها " إنّ «حبلى» قصيدة يروي فيها نزار قصّة سقوطه مع فتاة جاءت تقول له إنّها حملت منه".
مجدي كامل، نزار شاعر المرأة وأحلى ما كتب فيها، ،دار الوليد، ط 1، 1994، ص: 73.

2 أمّا قصيدة «أيظنّ» فقد قال النّاس وكتب الكثيرون (...) أنّ كوليت هي ملهمة نزار بلا منازع في هذه القصيدة. نفس المرجع، ص: 75.

3 إيليا حاوي، نزار شاعر المرأة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط 1973، ج 1، ص: 15

4 قصّتي مع الشّعر، ص: 141.

5 النرجسيّة في أدب نزار قبّاني، ص: 57.

صرّح أنّه يميل إلى الشّعر الطّويل والبشرة البيضاء والعين الملوّنة– لم يمتنع عن التّغزّل بالشّعر القصير واللّون الأسمر والعين السّوداء...

إنّ تعدّد صور المرأة في شعر نزار قبّاني يدلّ على أنّه لم يكتب الغزل كأيّ عاشق تُمثّل المرأة موضوعا لعاطفته وحبّه وإنّما اختار المرأة محورا لشعره. إنّ المتابعة المتأنّية والصّبورة لكلّ حركات المرأة وسكناتها، ولكلّ انفعالاتها وهمومها تجعل نزار يختلف عن أيّ شاعر عاشق. يقول جبرا إبراهيم جبرا: شعراء الحبّ في التّاريخ نقرنهم عادة بأسماء حبيباتهم: كاتلوس ولسبيا، قيس وليلى، كثيّر وعزة، جميل وبثينة، باترارك ولورا، دانتي وبياتريس، ابن زيدون وولاّدة، إلى آخر هذه القائمة الطّويلة. بعض الشّعراء كانت لهم حبيبة واحدة، وأحيانا أكثر من واحدة يجمعه بها أو بهنّ قصص ونشوات، وربّما أحزان وموت. أمّا نزار كشاعر حبّ فلا أظنّ أنّ قربنا الزّمني منه هو الذي يمنعنا عن ذكر أسماء اللّواتي رأى فيهنّ روعة الكون. نظرتنا إليه كنمط أعلى لشاعر الحبّ يجعلنا نكتشف أنّ حبيبته هي كلّ امرأة، كلّ فتاة بلغت الخامسة عشرة أو تعدّتها..."[1].

فنزار قبّاني إذن لا يكتب شعر المرأة كما يكتبه أيّ عاشق ومساحات التّعبير عن العاطفة قليلة بالمقارنة مع مساحات الحديث عن المرأة ورصد جمالها الجسديّ ووصف انفعالاتها وسلوكها والتطرّق لقضاياها. إنّنا نلاحظ أنّه لا يقتصر على التّعبير عمّا يجيش في وجدانه من مشاعر، وإنّما يحاول أن يعطي صورة حيّة للمواقف التي يعيشها أو يعايشها. إنّه يوظّف الخيال ليخلق أجواء وشخصيّات وأحداثا تصوّر المواقف التي يريد أن يعبّر عنها، وهو من هذه النّاحية يتقمّص دور القصّاص أكثر من دور الشّاعر ويستغلّ الوظيفة المرجعيّة في اللّغة أكثر من الوظيفة التّعبيريّة؛ لذلك لا غرابة أن يحشد في شعره هذا الكمّ الهائل من النّساء المختلفات المظهر والنّفسيّة.

ولا شكّ أنّه ينطلق من تجربته ويصوّر بعض مغامراته. ولكنّه يضفي عليها أجواء خياليّة ويخلق لها أطرًا عامّة وشخوصا يُجري بينها حوارات ... يشخّص واقعا يتجاوز التّجربة الذّاتيّة ويعمّمها. وهكذا يتعامل مع تجربته تعامل الرّوائيّ أو القصّاص. ولعلّه من المفيد أن نذكر إجابة أوردها جهاد فاضل في استجواب سأل فيه الشّاعرَ: "هل هنالك امرأة ما؟"، وكان ذلك بعد أن توفّيت بلقيس زوجتُه. قال: "المرأة هي مهنتي، وحين لا تكون امرأة في داخلي أصبح عاطلا عن العمل"[2].

---

1 جبرا ابراهيم جبرا، النّار والجوهر: دراسات في الشّعر، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط 3، 1982، ص: 138.

2 جهاد فاضل، أسئلة الشّعر، ص: 361.

إنّ هذه الإجابة التي صاغها نزار وهو في حدود الستّين من عمره تكشف أكثر من أي تصريح آخر عن نوعية العلاقة بين نزار قبّاني الشّاعر والمرأة. قد يكون نزار الإنسان أحبّ وكره، وسعد وتعس. ولكنّ نزار الشّاعر كان يشتغل بموضوع أدبيّ تخصّص فيه طيلة خمسين سنة كما يقول هو نفسه.[1] وقد يستعمل نزار عبارات تدلّ على اعتباره المرأة عملا. من ذلك أنّه يقول أمْتَهِنُ العشقَ.

ت. الأسباب الاجتماعيّة

وإذا أردنا أن نلخّص الأسباب التي أدّت إلى اختيار نزار قبّاني المرأة موضوعا لشعره لم يتخلّ عنه طيلة حياته يمكن أن نذكر :

العوامل النّفسيّة العميقة التي تتمثّل في إحساسه الدّائم بالاحتياج إلى المرأة – النّاتج عن طبعه النّرجسيّ – وبأن يحبّ ليكون محبوبا.

كما يمكن أن نذكر عوامل تربويّة مرتبطة بنشأته الأولى في أسرته وظروف الحياة في بيته الدّمشقيّ الذي شغله عن الفضاءات العامّة ودفعه إلى التّعلّق بحياة هادئة مشدودة إلى الحنان والدفء، فتّحَتْ عينيه على قيمة العلاقات الأسريّة عموما وعلى قيمة الحياة النّفسيّة والعاطفيّة في تفتّح شخصيّة الفرد.

ولكنّ هذه العوامل التي تمثّل خبرة حياتية واسعة لا يمكن أن تكون السّبب الوحيد في إخلاص نزار قبّاني لموضوعه؛ ذلك أنّه لم يقتصر في ما كتب على استغلال هذه الخبرة الحياتية كأيّ مؤثّر يتسرّب من حياة المبدع إلى إنتاجه، بل خرج موضوع المرأة عنده من مجال التّعبير الذّاتيّ عن النّوازع والأهواء ليتبلور موضوعا عامّا وقضيّة اجتماعيّة له فيها موقف محدّد يدافع عنه. فمنذ صدور مجموعته الخامسة «قصائد» وخاصّة مع ظهور مجموعة «يوميّات امرأة لا مبالية» صار شعره يعكس واقعا عيانيّا خارجيّا مرتبطا بالناس وبالآخر أكثر من ارتباطه بالأنا الشّاعر. فحين يقول في يوميات امرأة لا مبالية:

ثـــــــوري! أحبّك أن تثـــوري...
ثـوري على شرق السّبايا...والتّكايا ...والبخور
ثوري على التّاريخ وانتصري على الوهم الكبير.
لا تــــرهبي أحدا .فإنّ الشّمس مقبرة النّسور.
ثـوري على شرق يراك وليمة فوق السّرير.[2]

---

1 خمسون سنة في مديح النّساء هو عنوان مجموعة شعريّة للشاعر.

2 يوميّات امرأة لامبالية، ج 1، ص: 573.

فإنّه يغلّب صوتَ المثقّف الثّائر على صوت الشّاعر الغنائيّ. وهو لا يعبّر في هذه القطعة عن إحساس ذاتيّ بقدر ما يعبّر عن التزام بتغيير الواقع الاجتماعيّ الذي يدوس على حقّ المرأة في الكرامة والحريّة.

والواقع أنّا نجد البُعْدَ الاجتماعيّ إلى جانب البعد الذّاتيّ منذ ديوانه الأوّل «**قالت لي السّمراء**»؛ ففيه تحضر صورة الحبيبة التي تستأثر بـهواه، والتي نجدها في قصائد كـ«**اندفاع**»، «**زيتيّة العينين**»، «**حبيبة وشتاء**»، «**إلى مصطافة**»، إلى جانب المرأة الكائن الاجتماعيّ المهضوم الجانب الذي يتعاطف معه، وقد أعطاها الكلمة لتدافع عن نفسها في قصيدة «**البغيّ**» وفيها تقول :

يا قضـاتي..يا رمـاتي..إنّكـم
إنّكم أجبن من أن تعدلـوا...
لن تخيفوني . ففي شرعتـكم
ينصر البـاغي ... ويرمى الأعـزل
تسـأل الأنثى إذا تـزني... وكـم
مجـرم دامي الزّنـا... لا يسـأل
وسـرير واحد ... ضمّهمـا
تسقط البـنت ... ويحمى الرّجـل[1]

إنّ كتابته عن المرأة تدخل في نطاق نظرة حضاريّة شاملة. والتزامه بهذا الموضوع يدخل في نطاق الالتزام بقضايا تحرّر الذّات العربيّة والفرد العربيّ من الهياكل الموروثة الضّاغطة عليه ومن سلطة التّقاليد البالية والمعتقدات المهترئة: تحريره من العقد النّفسيّة ومن سلطة المسكوت عنه. إنّه يريد أن يصلح معادلة مختلّة منذ بداية التّاريخ والحضارة ومنذ تدجين المرأة. يقول معبّرا عن خطورة هذه القضيّة: "مادام جسد المرأة عندنا محتلاّ ومقهورا... ومستثمرا لملايين السّنين، ولا يفكّر المستعمر، بكسر الميم، بالجلاء، فإنّ مجتمعنا سيبقى معاقا... وعاجزا... عن القيام بأيّ إنجاز حضاريّ لأنّه مجتمع أعرج"[2].

لقد التزم نزار قبّاني بقضيّة المرأة لا تعاطفا مع ضحيّة من ضحايا المجتمع فقط، بل لأنّ واقع المرأة يعكس فظاعة الكبت المسلّط على الجسد والنّفس في المجتمع العربيّ عموما. وما المرأة إلاّ المرآة التي تعكس فظاعة هذه الوضعيّة العامّة.

---

1 **قالت لي السّمراء**، ج 1، ص: 86.

2 حين تكون المرأة تتكاثر النّجوم، مجلّة الشّذا، باريس، شباط، فبراير، 1989، ص: 192.

منذ القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، شهد العالم العربيّ تحوّلا هامّا في هياكله الاجتماعيّة نشأ عن التحوّلات السّياسيّة والاقتصاديّة التي عاشها في ظلّ الاستعمار، وعن الاحتكاك بالحضارة الغربيّة. إنّ نمط الاقتصاد الرأسماليّ الذي تسرّب مع دخول الاستعمار، والوعي السّياسيّ والاجتماعيّ الذي نشأ بظهور حركات التّحرّر، قد أحدثا تغييرا زعزع الهياكل التّقليديّة الموروثة في المجتمعات العربيّة وخاصّة في أجهزة السّلطة ونظام الحكم، وكذلك في نظام العائلة. كما أنّه دفع إلى إعادة النّظر في المعتقدات والتّقاليد والأعراف التي كانت تقنّن حياة الفرد في المجتمع. وقد قام المصلحون الأوائل بدور فعّال في خلق المناخ الملائم لاحتضان الهياكل الناشئة وترسيخ القيم الجديدة، وتمحورت دعواتهم حول قضايا من شأنها أن تكرّس التّغيير الذي طرأ على حياة الفرد. وكان من أهمّ الدّعوات، إضافة إلى فتح باب الاجتهاد في التّشريع، وتعصير التّعليم: الدّعوة إلى تحرير المرأة.

لقد انتبه بعض المصلحين من أمثال قاسم أمين والطّاهر الحدّاد إلى دور المرأة الفعّال في العائلة، وإلى أنّ العائلة هي الرّكن المؤسّس للمجتمع؛ ولذلك رأوا في تحرير المرأة سبيلا لدفع المجتمع نحو التّطوّر والتّقدّم.

إلاّ أنّهم دعوا بالأساس إلى حرّية المرأة في أن تتمتّع بحقوق اجتماعيّة عامّة كحقّ التّعليم، والشّغل، والمساواة في الحياة العامّة، والحقّ في اختيار الزّوج وتأسيس العائلة. ولم تخرج مطالبهم من البُعْد الاجتماعيّ في حياة المرأة إلى البُعْد الذّاتيّ. لقد أهملوا الكائن النّفسيّ والبيولوجيّ في المرأة لحساب الكائن الاجتماعيّ. بينما يقرّ الواقع أنّ التّحوّلات التي شهدتها الحضارة العربيّة في القرن العشرين تحت ضغط الحداثة الغربيّة بمظاهرها التّقنية والمعرفيّة والفكريّة كان لها تأثير قويّ في نمط حياة الفرد وعلاقته بالآخر، وكان لها تأثير في وعي الإنسان العربيّ بذاته وتمثّله لكيانه النّفسيّ والجسديّ وصار من الواضح للعيان أنّ المجتمع العربيّ آخذ في التّحوّل من مجتمع تقليديّ عريق تهيمن فيه الثقافة الدّينيّة والغيبيّة وتسود فيه الهياكل الجماعيّة النافية للفرد إلى مجتمع آخذ بالثقافة العلميّة والعمليّة مبلور لحضور الفرد، مدعّم لمبادراته.

ولعلّ أوّل إرهاصات أدبيّة واكبت هذا التّحوّل وحاربت الهياكل التّقليديّة الضّاغطة على شخصية الفرد هي كتابات جبران خليل جبران زعيم مدرسة المهجر. لقد كانت كتاباته داعية إلى نبذ الكبت بكلّ أشكاله. وقد عبّر بواسطة شخصيّة المثقّف والفنّان عن رفض الكبت الفكريّ، وبشخصيّة الثّائر والمتمرّد عن رفض الكبت الاجتماعيّ. وبواسطة الشخصيّات النّسائيّة عن مظاهر الكبت العاطفيّ والجسديّ.

ولا غرابة أن يعتني مثقّفو عهد النّهضة بالجسد وأن يدعوا إلى تخليصه من سلطة الكبت باعتبار أنّه البنية الأعمق للإنسان، والدّليل الأوّل على وجوده وإنّ أيّ تغيير يطرأ على حياة الفرد يكيّف علاقته بجسده. كما أنّ أيّ تحوّل في علاقة الفرد بجسده يؤثّر في مختلف أشكال وجوده. وفي تصوّره للعالم وفي وعيه بنفسه وبانتمائه الحضاري العامّ.

كما أنّه لا غرابة في أن تكون المرأة هي المعبّر عن واقع الاستلاب العامّ هذا وهي الفاقدة لكلّ سلطة على جسدها وروحها، علما بأنّ الاستلاب الذّي تتعرّض المرأة لأقصى درجة منه هو من نفس طبيعة الاستلاب الذّي يعيشه الرّجل. وأساليب القمع والكبت واحدة وان اختلفت الدّرجة. فالحاضن الثّقافي الذي يتشكل فيه الإنسان العربيّ واحد، وأساليب التّنشئة الاجتماعيّة التي يتلقّاها الفرد واحدة.

إنّ الإنسان العربيّ عموما يعاني من العلاقات الاجتماعيّة التي تتّسم بالإكراه والتسلّط والقمع في الحياة العامّة والأسرة والمؤسّسات إذ تغيب علاقات التّعاون والتّساوي لتحلّ محلّها علاقات التّسلط بجميع مظاهره، وذلك في جلّ العلاقات المهنيّة والعائليّة والتربويّة. وتشمل هذه الحال علاقة الرّجل بالرّجل، ولا تقتصر على علاقة الرّجل بالمرأة. ولذلك فالمرأة في هذه الكتابات ما هي إلاّ الكائن المجسّم لوضعيّة الاغتراب التي يعيشها الإنسان العربيّ المستلب والمقموع. والقضيّة ليست قضيّة المرأة فقط بل هي قضيّة حضاريّة شاملة، قضيّة مواكبة إبداعيّة جماليّة لمجتمع يتقدّم نحو استقلال شخصيّة الفرد عن المرجعيّات التّقليديّة في أبعادها الأخلاقيّة والسّلوكيّة. وقد عبّر نزار قبّاني عن هذا البعد الاجتماعيّ في التزامه فقال:

كلّما غنيت باسم امرأة
أسقطوا قوميّتي عنّي وقالوا:
كيف لا تكتب شعرا للوطن ؟
فهل المرأة شيءٌ آخرُ غير الوطن.
آه لو يدرك من يقرؤني
إنّ ما أكتبه في الحبّ
مكتوب لتحرير الوطن.

كما قال أيضا: "إنّني حفرت الوجدان العربيّ خلال أربعين عامًا على طريقة حنفيّة الماء نقطة... نقطة... نقطة... وبعد أربعين عامًا من التنقيط والرّيّ وتوزيع قنوات الماء، أشعر أنّ الأرض العربيّة صارت أقلّ ملوحةً..."[1]. وفعلا يمكن أن نقول معه:

---

1 لعبت بإتقان، وها هي مفاتيحي، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ط 1، 1990، ص: 29.

إنّه نقل الحبَّ من كهوفه إلى الهواء الطّلق، واستطاع أن يحوّله إلى حديث شائع وأن يخلّصه من الإلغاء والتّعتيم. فقد اجترأ على المسكوت عنه وقدّم الحياة العاطفيّة على أنّها جزء من الحياة وأنّها من معطيات الطبيعة الإنسانيّة: إنّها اتّصال بالآخر وبالآن وبالكون، هي انسجام داخليّ وتحقّق ذاتيّ كما أنّها تواصل مع الآخر وتآلفٌ.

لقد صوّر نزار قبّاني مشاعر الاغتباط بالحياة وبالانسجام في الطّبيعة الإنسانيّة. كما أنّه قدّم صورة جذّابة للجسد الجميل السّعيد الحيّ، وابتعد عن الجسد الذي تسحقه العقد والمعتقدات الباليّة. هذا الجسد الذي لا هويّة حقيقيّة له والذي تكبّله المخاوف وتمنعه من الانطلاق وتعيقه عن تحقيق السّعادة.

هكذا إذن يتنزّل اختياره موضوع المرأة في إطاره الصّحيح إذ لم يكن هذا الاختيار مجرّد نزوة من نزوات الإبداع. بل كان موطنَ تصوّر كامل للحياة والعلاقات الاجتماعيّة. والأعمال الفنّية القيّمة تعبّر جميعها عن رأي في الوجود وتترجم عن موقف حيال النّظام الاجتماعيّ القائم، ولكنّ المهمّ أنّ هذا الموقف وهذا الرّأي يتولّدان من العمل الفنّي نفسه وينعكسان في العمل دون تعسّف أو افتعال. ونزار قبّاني قد قدّم صورة صادقة لواقع المرأة وعكَسَ ملامحَ التّجربة الجماعيّة. فكيف كانت هذه الصّورة في أعماله؟

الفصل الثاني

المراحل
التي مرّ بها نزار
في علاقته بالمرأة

عشرين ألف امرأة أحببـــــــــت

عشرين ألف امرأة جرّبـــــــــت

وعندما التقيت فيك يا حبيبــــــتي

شعرت أنّي الآن قـــد بـــــدأت[1] .

1 كتاب الحبّ، ج 1، ص: 736.

يصطدم الباحث في صورة المرأة عند نزار قبّاني باستحالة الحصول على صورة واحدة واضحة الملامح؛ ذلك أنّ للمرأة في شعره صورًا مختلفة متنوّعة. ومن أهمّ أسباب هذا التّنوّع والاختلاف التّطوّر الحاصل في علاقته بالمرأة عبر مختلف مراحل حياته.

لذلك نظرنا في تطوّر هذه العلاقة وتغيّرها المطّرد عبر مجموعاته الشّعريّة، كما نظرنا في اختلاف الدّارسين حول تقسيم تجربة الشّاعر. ثمّ اقترحنا تقسيما، رأينا أنّه يتلاءم مع تغيّرات صورة المرأة في شعره.

1. ظاهرة التّطوّر في تجربة نزار قبّاني

يثير الحديث عن المرأة في شعر نزار قبّاني عدّة إشكالات منهجيّة أوّلها حجم التجربة النـزاريّة : عن أيّ نزار نتحدّث وفي أيّ مرحلة من مراحل شعره نبحث؟ فشعره لا يمثّل كلاّ متجانسا، ولا يقدّم نماذج متماثلة، وقد امتدّت مسيرته الشّعريّة أكثر من نصف قرن وعرفت خلاله تطوّرا ملحوظا بل شهدت منعرجات حاسمة في التّوجّهات والاختيارات الشّعريّة، وكذلك في الملابسات الحياتيّة. ولا بدّ أن نستجلي مظاهر هذا التّحوّل لتحديد صورة المرأة .

من الثّابت أنّ نزار قبّاني لم يكتب عن امرأة واحدة، ولم يرسم صورة واحدة للمرأة. لقد تعدّدت الصّور واختلفت، أوّلا لاختلاف «الموديل» كما يرى هو نفسه. وقد قال مجيبا عن السّؤال: "خرجتَ في شعركَ عن النّموذج الشّعريّ العامّ في الغزل العربيّ حيث أنّ المرأة في أغلب الأحيان واحدة، بينما نساؤك كُثُرٌ"، "أَعْتَرِفُ بتعدّدية النّساء في شعري، ولكن من أجل الفنّ لا بدافع الشّهرياريّة... فأنا بطبيعتي كرجل أركّز على امرأة واحدة وأحبّ السّكون إلى امرأة واحدة. أمّا بطبيعتي كفنّان فإنّني أطمح لتصوير كلّ نساء العالم... لإنّني لا أستطيع أن أقيم معرضا لرسومي... وليس لديّ سوى موديل واحد أقدّمه للزّائرين"[1].

كما اختلفت صورة المرأة باختلاف الواقع الذّي يعيشه وهو الذي يقول: "شعري يتابع تحوّلات الحبّ وتحوّلات النّساء كما يفعل موظّفو مصلحة الإرصاد الجوّي"[2].

ويمكن أن نذهب إذن إلى أن من أهمّ الأسباب في تنوّع صورة المرأة في شعره هو هذا الطموح الفنّي المشروع في أن يرسم لوحات متنوّعة من المرئيّ اليوميّ وممّا يشاهد حوله ويتابع من حياة النّاس وما المرأة إلاّ التّيمة[3] المركزيّة التي تفنّن في رسمها والكشف عن كلّ أبعادها وظلالها باعتبارها مادّة فنيّة يُبْرِزُ في التّعامل معها مهارته الفنيّة ويترجم من خلال تصويرها عن عالمه الشّعريّ وتصوّره للحياة. فالمرأة هي موضوع لفنّه قبل أن تكون موضوعا لعشقه. وانفعاله حيالها في كثير من قصائده هو انفعال جمالي قبل أن يكون انفعالا عاطفيّا. إضافة إلى هذا لا بدّ أن نذكر عاملا مهمًّا كَيَّفَ نظرتَه إلى المرأة وعدّد صورها في أشعاره، وهو عامل الزّمن وما فعله في ذوقه

---

1 حيث تكون المرأة تتكاثر النّجوم، مجلّة الشّذا، باريس، شباط، فبراير، 1989، ص: 194.

2 لعبت بإتقان، وها هي مفاتيحي، ص: 34.

3 التّيمة هي: وحدة صغرى في الموضوع الفنّي أو الأدبيّ تتكرّر باستمرار وبأشكال مختلفة وفي سياقات متعدّدة، كأن يرسم رسّام السّماء في مختلف أوقات النّهار والفصول. فالسّماء هي تيمة هذا الرّسام.

وفي خبرته بالمرأة وفي فهمه للحياة عموما. وقد عبّر عن هذا التّأثير فقال : "من تحصيل الحاصل أنّ ما أكتبه اليوم على صعيد الحبّ مختلف عن كتاباتي في الأربعينات، والمرأة التي غَنّيْتُ في الخمسينات هي غير المرأة التي أعنيها في الثّمانينات"[1]. كما أنّ الزّمن فعل في الواقع العربيّ وفي واقع المرأة العربيّة.

2. اختلاف الدّارسين في تقسيم تجربة الشّاعر

ذهب جلّ الدّارسين الذين نظروا في شعره إلى تقسيمه إلى مراحل، ولكنّهم اختلفوا في تحديدها وتسميتها. فقد ذهب الدّكتور نبيل خالد أبو علي إلى أنّ التّفاوت بين ديوان وآخر وبين مرحلة وأخرى مرتبطٌ باكتشافات نزار لمواطن الجمال والشّهوة في جسد المرأة. وتمتدّ المرحلة الأولى عنده من **«قالت لي السّمراء»** حتّى **«كتاب الحبّ»**[2]. ويرى أنّ اهتمام نزار قد انصبّ فيها على أعضاء الجسد وأدوات زينته ومبرزات فتنته. ثمّ تبدأ مرحلة جديدة تتجلّى في تقدّم أشياء المرأة لتحتلّ مكان الصّدارة، ويكون ذكر الجسد تابعا من خلال ما تكشف عنه ملابسها وأدوات زينتها[3].

أنّ هذا التّقسيم يُدرج مجموعات الجزء الأوّل من الأعمال الشّعريّة الكاملة كلّها في نفس المرحلة وهي: **«قالت لي السّمراء»**، **«طفولة نهد»**، "سامبا"، **«أنت لي»**، **«قصائد»**، **«حبيبتي»**، **«الرّسم بالكلمات»**، **«يوميّات امرأة لامبالية»**، **«قصائد متوحّشة»** و**«كتاب الحبّ»**. وهي تمتدّ في الزمن من سنة 1944 إلى 1970 والملاحظ أنّ هنالك اختلافات لا يمكن أن تُغْفَلَ بين هذه المجموعات. فالتّقسيم لا يأخذ بعين الاعتبار الفروق القائمة بينها. كما أنّ المعيار الذّي اعتمده ليفصلها عن المرحلة اللاحقة غير دقيق بل ومردود. ذلك أنّ أشياء المرأة حاضرة في هذه المجموعات بكثافة أكبر من حضورها في المجموعات اللاّحقة بل هي قليلة جدًّا في المجموعات المتأخرة وغير لافتة للنّظر. فكما تقلّص حضور جسد المرأة في شعر نزار المتأخّر تقلّص كذلك حضور أشيائها ولباسها.

أمّا مجدي كامل فيقسّم شعره إلى مرحلتين كذلك، ويعتمد في ذلك على تصريحات نزار. ويورد تصريحه بأنّ شعره مرّ بمرحلتين الأولى عندما كان شابًّا صغيرا يحاول أن يركّز على الزّوايا الجميلة في المرأة ويقدّمها في شكل لوحات شعريّة. والمرحلة الثّانية ظهرت في ديوان **«قصائد»** حيث انتقل إلى المرحلة الإنسانيّة

---

1 **المرأة في شعري وفي حياتي، الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص 1، 1993، ص: 554 – 555.

2 نبيل خالد أبو علي، **نزار قبّاني شاعر المرأة والسّياسة**، مكتبة مدبولي، 1999، ص: 55.

3 **المرجع نفسه**، ص: 67.

التي تعامل فيها مع المرأة من الدّاخل كإنسان تمنعه ظروفه وبيئته من أن يعبّر عن نفسه بجرأة وشجاعة[1].

وقريب من هذا التّقسيم ما ذكره محي الدّين صبحي في كتاب **الكون الشّعريّ عند نزار قبّاني** من وجود مرحلتين: مرحلة غلبت عليها الرّؤية الحسّية الجماليّة تعامل فيها مع جسد المرأة بلغة الفنّ التّشكيليّ ومرحلة اجتماعيّة إنسانيّة تعامل فيها مع قضايا المرأة.

إنّ هذين التّقسيمين الأخيرين قد نبّها إلى نقاط مهمّة: أوّلها أنّ شعر نزار قد تطوّر وأنّ صورة المرأة قد تغيّرت فيه، وأنّ هذه الصّورة قد تطوّرت بفعل السنّ والخبرة من الاهتمام بالظّاهر إلى الاهتمام بالباطن، ومن الاهتمام بالجزئيّ منها إلى الكلّي، ومن الاهتمام بأعضائها إلى الاهتمام بكيانها؛ إذ لم يعد يبهره جمال المرأة الخارجيّ بقدر ما يبهره حضورها والتّواصل معها. ونزار قبّاني واع بهذا التحوّل الذي حصل في نفسيّته وفي علاقته بالمرأة وفي نظرته إليها، وهو يعبّر عن ذلك فيقول: "المرأة العربيّة تغيّرت وغيّرتني معها. هي صارت أشدّ ذكاء وحبّي لها صار أكثر حضارة، هي خرجت من قارورتها وأنا خرجت من بداوتي"[2].

وفي تبرير هذا التحوّل يركّز على التّطوّر الحاصل في واقع المرأة العربيّة ويرى أنّ الكبت الذي فرضته العادات والتّقاليد على الإنسان العربيّ هو السّبب في خلق الصّورة التّقليديّة للمرأة. يقول خلال حديثه عن مجموعته الأولى «**قالت لي السّمراء**»: وحين يختلس الإنسان الحبّ اختلاسا، وتتحوّل المرأة إلى شريحة لحم نتعاطاها بالأظافر، ينتفي الوجه الحضاريّ للحبّ، وتنتفي أيّة صيغة إنسانيّة للحوار ... ويصبح الغزل رقصة همجيّة حول ذبيحة ميّتة. إنّ المرأة في أكثر الشّعر العربيّ مادّة ميّتة وأعضاؤها الجميلة مصفوفة على موائد الشّعراء كأطباق المشهّيات ... فهي طَرَفٌ كحيل، أو عَجُزٌ ثقيل، أو خصر نحيل (يكاد من ثقل الأرداف ينبتر) وأودّ أن أعترف، إنّني في أعمالي الأولى، قد ورثت هذه النّظرة التّجزيئيّة إلى الجنس الثّاني»[3].

---

1 مجدي كامل، **نزار قبّاني شاعر المرأة وأحلى ما كتب فيها**، دار الوليد، دمشق، 1994، ص: 64.

2 **المرأة في شعري وفي حياتي**، أ.ن.ك.، ص: 565.

3 **قصّتي مع الشّعر**، ص: 94.

أمّا الدّكتور خريستو نجم في كتاب النرجسيّة في أدب نزار قبّاني فيعتمد معايير نفسيّة ويقسّم شعره إلى خمس مراحل:

1. **مرحلة العطش والجوع وتشمل:**
   - قالت لي السّمراء – طفولة نهد – سامبا – أنت لي.
2. **مرحلة ما بين الذّات والآخرين وتشمل:**
   - قصائد – حبيبتي – يوميّات امرأة لا مبالية.
3. **مرحلة الارتواء والانطواء وتشمل:**
   - الرّسم بالكلمات – مائة رسالة حبّ – قصائد متوحّشة.
4. **مرحلة التّخمة وإفلاس الشّعور:**
   - أشعار خارجة عن القانون.
5. **مرحلة الهاجس الزّمنيّ**، وتشمل المجموعات التّي كُتِبَتْ بعد الحرب اللبنانية
   - كلّ عام وأنت حبيبتي – أحبّك أحبّك والبقيّة تأتي – أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت – هكذا أكتب تاريخ النّساء – قاموس العاشقين[1].

وإذا اعتمدنا نفس المعايير التي اعتمدها يمكن أن ندرج الأعمال اللاّحقة في مرحلة سادسة هي مرحلة الشّيخوخة والإحساس بالإعياء والعجز. وفي هذه المجموعات ازداد الإحساس بوطأة الزّمن وبثقل التّجربة خاصّة بعد موت بلقيس وما تعرّضت له صحّته من تعكر، وكذلك اضطراره إلى الإقامة في الغربة بسبب العلاج وبسبب الحرب اللّبنانيّة. وتشمل هذه المجموعات:

- قصيدة بلقيس.
- الأوراق السرّية لعاشق قرمطيّ.
- الحبّ لا يقف على الضّوء الأحمر
- لا غالب إلاّ الحبّ.
- سيبقى الحبّ سيدي.
- هل تسمعين صهيل أحزاني.

يقول أحمد الشّهاوي في مقال كتبه بعنوان: "نزار قبّاني: أحسّ بأنّي أموت كشاعر" وفيه تتبّع ما كتبه نزار عن الموت في كلّ إنتاجه الشّعريّ: "نلحظ أنّ الشّاعر قد هَدَّهُ تعبٌ ما غامض وخفيّ، تعبٌ من كلّ شيء من الشّعر والنّثر والنّساء. وهذا السّأم جعله يفكّر بالموت الذي لا يعرف له مكانا (لا أتذكّر أين أموت): صار الشّاعر في حالة نادرة من الحزن، استقال من كلّ شيء، ولم يعد لديه ما يقدّمه للدّرجة التي يصرح فيها « فما جدوى كلامي؟ »"[2]. والواقع

---

1 خريستو نجم، النرجسيّة في أدب نزار قبّاني، ص: 23 – 24.

2 أحمد الشّهاوي، «أحسّ بأنّي أموت كشاعر»، كتاب نصف الدّنيا: أنشودة حبّ مصريّة، ص: 242.

أنّ الشّاعر قد عاش ظروفا صعبة في هذه المرحلة. لقد ظلّ في بيروت بعد تفجير السّفارة العراقية وموت زوجته سنة 1981 حتّى اجتياح بيروت من قبل الإسرائيليين سنة 1982. وإذّاك خرج عبر البحر في ظروف صعبة..."حتّى وصل قبرص ثمّ رحل إلى الولايات المتّحدة حيث أجرى عمليّة على القلب ثمّ انتقل إلى القاهرة واستقرّ فيها سنة ثمّ بجينيف أربع سنوات. وتقول نجود أخت زوجته أنّها كانت أصعب فترة في حياته حيث جينيف مدينة كئيبة وظروف صحّته كانت صعبة بجانب رعايته لأبنائه. ثمّ انتقل إلى لندن حتّى رحيله[1].

وتقييما لهذا التّقسيم يمكن أن نقول أنّه وجيه ووفيّ للتحوّلات التي جرت في حياة الشّاعر. ولكنّه مرتبط بالتّجربة النّفسيّة بل بالحياة الجنسيّة للشاعر أكثر من ارتباطه بالعالم الخارجيّ وبما يحضر في شعره من تمثّل لهذا العالم في تطوّره وتغيّره. وهو ينطلق من دوافع الكتابة الذّاتيّة ولا يعكس تفاعل الشّاعر مع واقع المرأة العربيّة الذي تغيّر وغيّر صورتها في نظره. ولهذه النّقطة أهميّة خاصّة لأنّ نزار لا يعبّر في شعره عن أحاسيسه الذّاتيّة فقط، بل إنّه يرسم الواقع بقدر كبير من الموضوعيّة. وكثيرا ما يكتب عمّا يرى لا عمّا يعيش، وكذلك لأنّ تناقص الرّغبة الذي عاشه قد أدّى إلى إغناء صورة المرأة وإلى الكشف عن أبعاد أخرى فيها. فالتّقسيم يكشف عن وهن الطّاقة اللّيبيديّة في حياة الشّاعر ولكنّه لا يكشف عن إعلاء في الحبّ وتسام في حياته الوجدانيّة.

3. المراحل التي حدّدت صورة المرأة في شعر نزار قبّاني

مرّت تجربة نزار قبّاني بمراحل أقرّها هو نفسه وأقرّها النقّاد. وعندما نحاول أن نحدّد صورة المرأة في هذه المراحل نلاحظ أنّها تأثرت بكلّ العوامل التي وردت سابقا. تأثّرت بتطوّر المجتمع العربيّ، وكذلك بتقدّم الشّاعر في السنّ وبنضجه النّفسيّ والفنّي، وكذلك بالظّروف الحياتية التي مرّ بها وخاصّة الحرمان العاطفيّ الذي عاشه شابًّا، ثمّ الاستقرار العاطفيّ الذي عاشه بعد زواجه من بلقيس، ثمّ حالة الضّياع التي عاناها بعد فقدانها. والواقع أنّ هذه العوامل المتعدّدة قد كيّفت علاقة الشّاعر بالمرأة؛ هذه العلاقة التي سيكون لها تأثير مباشر في صوغ صورتها في شعره. وبالنّظر في علاقة نزار قبّاني بالمرأة يمكن أن نقسّم شعره إلى خمس مراحل:

---

1 «نزار عشق بلقيس من أوّل نظرة»، حوار مع نجود وابراهيم شقيقي بلقيس، أجراه زين العابدين خيري، كتاب نصف الدّنيا: أنشودة حبّ مصريّة، ص: 209.

1. **مرحلة الرّغبة والتّأمّل وتشمل مجموعاته الأربع الأولى:**
- قالت لي السّمراء (1944) – طفولة نهد (1948) – سامبـــا (1949) – أنت لي (1950).

2. **مرحلة الإصغاء وتشمل:**
- قصائد (1956) – حبيبي (1961) – يوميّات امرأة لامبالية (كتبت هذه المجموعة سنة 1957 ونشرت سنة 1968).

3. **مرحلة المحاورة وتشمل:**
- الرّسم بالكلمات (1967) – قصائد متوحّشة (1970).

4. **مرحلة الانسجام والتّواصل وتشمل:**
- كتاب الحبّ (1970) – مائة رسالة حبّ (1970) – أشعار خارجة على القانون (1972) – كلّ عام وأنت حبيبتي (1978) – أحبّـك أحبّـك والبقيّة تأتي (1978) – أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت (1979) – هكذا أكتب تاريخ النّساء (1981).

5. **مرحلة الفقدان والتّيه وتشمل:**
- قصيدة بلقيس (1981) – الحبّ لا يقف على الضّوء الأحمـــر (1985) – سيبقى الحبّ سيّدي (1987) – الأوراق السرّية لعاشق قرمطيّ (1988) – لا غالب إلاّ الحبّ (1990) – هل تسمعين صهيل أحزاني (1991).

ولا بدّ من الملاحظة أنّ الحدود بين هذه المراحل ليست دائما حدودا نهائيّة وحاسمة. وقد نجد بعض القصائد تخرج عن السّمة الغالبة في المرحلة الواحدة وتتشابه مع سمات مرحلة أخرى كبعض القصائد التي تصف المرأة من الخارج في ديوان «**قصائد**» مثل «**الجورب المقطوع**»، «**كمّ الدّنتيل**» أو «**عودة التنّورة المزركشة**» فهي أقرب إلى المرحلة الأولى حيث تقوم العلاقة أساسا على المراقبة والتأمّل أو قصيدة «**حبيبي**» في «**أنت لي**» فهي أقرب إلى المرحلة الثّانية، مرحلة الإصغاء، بل يمكن أن نذهب إلى أنّ جزءا هامّا من قصيدة «**البغيّ**» من ديوان «**قالت لي السّمراء**» يندرج في علاقة الإصغاء؛ إذ أنّ الشّاعر مكّن البغيّ من الدّفاع عن نفسها. لكن رغم بعض التّداخل فإنّ التّقسيم يحدّد السّمة الغالبة في المرحلة. إنّ هذه الأنواع من العلاقات بين الشّاعر والحبيبة هي التي ستشكل صورة المرأة في شعر نزار قبّاني.



مرحلة
الرّغبة والتّأمّل

عاديّـــــــة..

تبدو لك الأشيـــــاء...

سطحيّــــــة..

تبدو لك الأشيــــاء

لكن ما يهـــــــمّني...

أنت مع الأشيــــاء

وأنت في الأشيــــاء[1].

1 قصائد متوحّشة، «إلى صامتة»، ج 1، ص: 688.

تمثّل المجموعات الأربع الأولَى للشّاعر مرحلة متكاملة في إنتاجه. وقد صدرت في ما بين سنتي 1944 – 1950، وهي مرحلة الشّباب في حياته. ولذلك كان للرّغبة فيها حضور واضح ومؤثّر في صوغ صورة المرأة. وقد اختلفت تجلّيات هذه الرّغبة إذ وقع التّعبير عنها تعبيرا صريحا في بعض القصائد، وتسامت في قصائد أخرى فتخفّت وراء الانفعال الفنّي والانبهار بالجمال الأنثويّ.

ومن الملامح المميّزة لشعريّة هذه المرحلة أنّ الشّاعر كثيرا ما كان يسعى إلى محاصرة اللّون والحركة والشّكل أكثر من التّعبير عن العاطفة. وكثيرا ما تصبح متعة النّظر ومتابعة المرئيّات هي منبع الشّعر عنده. إنّ أحاسيس الشّاعر تتركّز في عينه الباصرة فيتحوّل إلى صيّاد صُوَر. لذلك اكتفى برسم ملامح المرأة الخارجيّة، وتفنّن في إبراز مظاهر جمالها وأناقتها وردود فعلها الظّاهرة.

سعينا في هذا الفصل إلى رسم الملامح المحدّدة لصورة المرأة في هذه الفترة والخصائص الفنّية التي ساهمت في بلورة هذه الصّورة.

1. الرّغبة وتجلّياتها

أ. الرّغبة الصّريحة

في المرحلة الأولى كان واقع المرأة العربيّة قد فرض وجود مسافة بين الشّاعر وبينها، إذ لم تكن العادات والتّقاليد السّائدة قبل الخمسينات تسمح بتواصل حقيقيّ بين الرّجل والمرأة، وكان الحبّ يُعتبر من المحرّمات. وسيكون لهذا الواقع تأثير في تكييف العلاقة القائمة بينهما وفي تشكّل صورة المرأة في شعره.

وتتميّز العلاقة في هذه الفترة بحضور الرّغبة. وقد تتجلّى هذه الرّغبة في شكل شهوة عارمة كما في قصيدة «نهداك»، وقد صوّر فيها مغامرة إباحيّة. ولعلّها أكثر قصيدة أثارت النّقمة على مجموعة «قالت لي السّمراء». وقد تتجلّى في شكل حبّ عذريّ عنيف كما في قصيدة «أحبّك»، « نار»، «اندفاع». وفي هذه يقول:

أريدك
أعرف أنّي أريد المحال
وأنّك فوق ادّعاء الخيال
وفوق الحيازة، فوق النّوال
وأطيب ما في الطّيوب
وأجمل ما في الجمال
أريدك
أعرف أنّك، لا شيء غير احتمال
وغير افتراض
وغير سؤال ينادى سؤال
ووعد ببال العناقيد
بال الدّوال[1].

ولكنّها في أغلب الأحيان تتّخذ لغات أخرى وتعلن عن حضورها بأشكال ملتوية. تتسامى الرّغبة عنده وتكشف عن نفسها في شكل من السّلوك يقبله المجتمع ويتمثّل أساسا في التأمّل والمراقبة. وينتج عن هذا السلوك تحوّل الرّغبة إلى نوع من الانفعال الجماليّ والانبهار بجمال الجسد الأنثويّ، وكلّ ما يلفت النّظر من مظهر المرأة الخارجيّ. أمّا العلاقة بها فتبقى علاقة سطحيّة لا تقوم على تعارف حقيقيّ ولا معرفة فعليّة.

وفي هذه المرحلة تنوّعت النّساء واختلفت صفاتهنّ. نجد المرأة التي تثير الشّاعر بمجرّد مرورها العابر في الطّريق أو جلوسها في مقهى كما في قصائد «سمفونية

---

1 قالت لي السّمراء، ج 1، ص: 31 — 32.

على الرصيف»، «مذعورة الفستان»، «في المقهى»، «من كوّة المقهى»، «إلى مصطافة»؛ ونجد المرأة التي تثيره بأناقتها. ولوصف الثّياب شأن عند نزار قبّاني وهو القائل عن نفسه: "لو لم أكن شاعرا كنت أتمنّى أن أكون مصمّم أزياء نسائيّة"[1]. ومن القصائد التي تصف الثّياب: «إلى رداء أصفر»، «إلى وشاح أحمر»، «رافعة النّهد»، «ثوب النّوم الورديّ»، «المايو الأزرق». ويندرج في نفس المجال الاهتمام بأدوات الزّينة وأشياء الجمال: أحمر الشّفاه، المانيكور، القرط الطّويل، الصّليب الذّهبيّ. وكذلك وسائل الاتّصال بالمرأة: تليفون، رسالة ...

إنّ اهتمام نزار قبّاني بالمرأة جعله يتابع كلّ ما يمتّ إليها بصلة من بعيد وقريب، ويسلّط الضّوء على كلّ أبعادها. فوصف أعضاءها في "الضّفائر السّود"، «شمعة ونهد»، «حلمة»، «العين الخضراء»، «الشّفة»، «الفم المطيّب»، «خصر». وقد استغلّ تصوير الأعضاء والأشياء للتّعبير عن الشّهوة والكشف عن الرّغبات المكبوتة حينا، واقتصر على كشف قوانين الجمال واستكناه تجلّياته حينًا آخر.

ب. الرّغبة المتسامية

كثيرة هي القصائد التي يتحوّل فيها الشّاعر إلى رسّام بالكلمة. ورغم تصويره لنواحي الفتنة والإغراء فإنّه كثيرا ما يقصد التّصوير في حدّ ذاته. فهو يرسم عالم الأنوثة بكثير من الدقّة مترجما عن انفعال جماليّ صادق وعن إعجاب سام يتضاءل فيه حضور الرّغبة الحسّية أحيانا حتّى يكاد ينعدم كما في قصائد "حلمة"، «ضحكة»، «شمعة»، «نهد»، «فم» وفي هذه القصيدة يتفنّن في وصف الفم ويشبّهه بالبرعم وباللّوحة النّاجحة وبالنّجمة الضّائعة وبزجاجة الطّيب. ثمّ يجري حوارا مع الربّ يسأله عن كيفيّة إبداعه مبديا عجبه وإعجابه، ويختم القصيدة بقوله:

منضمّة الشفاه لا تفصحي
أريد أن أبقى بوهم الفم[2].

إنّ طلبه من المرأة أن لا تتكلّم ولا تغيّر وضع فمها المضموم يذكّرنا بموقف الرسّام الذي يطلب من الموديل أن لا يغيّر وضعه ليلتقط اللّمحة التي يريد رسمها.

نجد هذا الموقف كذلك في قصيدة «إلى مضطجعة» حيث يقول:

إنّي ابن أخصب برهة وجدت
لا تزعجي ساقيك ...بل ظلّي[3].

---

1 أحمد الشّهاوي، «نزار قبّاني، أنشودة حبّ مصريّة»، كتاب نصف الدّنيا، ص: 9.

2 قالت لي السّمراء، ج 1، ص: 59.

3 طفولة نهد، ج 1، ص: 144.

ونجده كذلك في «زيتيّة العينين» إذ يقول:

زيتيّة العينين لا تغلقي
يسلم هذا الشّفق الفستقي[1].

فقد استعاض الشّاعر بالمشاهدة عن أيّ علاقة بالمرأة. وكذلك الحال في كثير من القصائد التي تصف الثّياب أو أدوات الزّينة. وقد تميّز الوصف بكثير من الدقّة والذّوق الرّفيع، مع انتقاء اللّفظة الأنيقة الشفّافة المعبّرة، والابتعاد عمّا يمكن أن يخدش الحياء. وتمثّل قصائده لوحات تتفنّن في وصف المرأة. وتقدّم نساء مختلفات في ملامحهنّ: من حيث لون البشرة والعينين والشّعر... وتعرض هيئات وأوضاع مختلفة للمرأة. فقد وصفها الشّاعر ماشية، وجالسة، ومضطجعة، ونازلة من السيّارة، وراقصة... وموقفه في كلّ ذلك هو موقف الرسّام الذي يعنيه تجسيم المرئيّ أكثر من التّعبير عن المشاعر.

2. الملامح البارزة في صورة المرأة في هذه المرحلة

أ. امرأة واقعيّة معاصرة

في هذه المرحلة يقدّس الشّاعر جمال المرأة ويتغنّى به، وتتماهى المرأة مع الطّبيعة وتذوب فيها. وتذكّرنا الصّور والمعاجم بما راج في الشّعر الرّومنطيقيّ من احتفاء بالطّبيعة، ولكن لا بدّ أن ننبّه إلى أنّ نزار قبّاني لم يصف الطّبيعة لذاتها ولا اعتبرها ملجأ يحتمي به الإنسان وإنّما اقتصر على توظيف عناصرها لوصف جمال المرأة وتأثيره في النّفس. وقد عبّر عن هذه الفكرة في «قصّتي مع الشّعر» فقال: " إنّ الطّبيعة كعالم منفصل، لم تلعب في شعري دورا هامّا، كان الإنسان أهمّ منها وأقوى حضورا(..) كنت أضع هذه الأشياء الجميلة تحت تصرّف المرأة التي أحبّ وفي خدمتها[2]. كما أنّ صورة المرأة عنده بعيدة عن الصّورة الرّومنطيقيّة للمرأة، فهي تظلّ عنده كائنا واقعيّا. إذ لم يحلّق بها في عالم المثل، ولا نزّلها منـزلة مقدّسة. فالمرأة عنده من «لحم ودم»، وهي تسكن الأرض لا السماء. وهذه النّزعة الواقعيّة تظهر في وصف ملامحها الخارجيّة؛ إذ غلبت في الأدب الرّومنطيقيّ صورة المرأة الحالمة الرّقيقة، ناحلة الجسم، ضعيفة البنية، البسيطة في هيئتها التي لا تهتمّ بتزويق وجهها ولا تبالغ في الاعتناء بأناقتها. هي امرأة شغلتها حياتها الوجدانيّة عن الاعتناء بمظهرها الخارجيّ وإبراز جمالها. وتتناقض هذه الصّورة كليا مع صورة المرأة عند نزار قبّاني فهو يعجب بالمرأة المكتملة الأنوثة. يقول في قصيده «أحبّك» :

---

1 قالت لي السّمراء، ج 1، ص: 42.

2 قصّتي مع الشّعر، ص: 208.

أحبّك تعتزّين في خمس عشـــــرة
ونهدك في خير... وخصرك معتـــل
وصدرك مملوء بألف هديّــــة
وثغرك دفّاق الينابيــع مبتــــل
تعيشين بي كالعطر يحيـــا بوردة
وكالخمر في جوف الخوابي لها فعــل[1]

وهو أيضا يفضّل المرأة المتأنّقة في لباسها وزينـتها والتي تعتني بكلّ ما يبرز فتـنتها من لباس وأدوات للزّينة كالأقراط والأمشاط والحلي والأشرطة أو وسائل الزّينة كالمانكور والكحل وأحمر الشّفاه. فالمرأة في شعر نزار هي امرأة متمدّنة ومعاصرة، بل يمكن أن نقول إنّها حداثيّة بالمفهوم البودليريّ للكلمة.

ب. هادئة رصينة ومترفّعة

ومن الصّفات التي يفضّلها الرّصانة والهدوء. يقول في قصيدة «في المقهى»:

في جُواري اتّخذت مقعدها
كوعاء الورد في اطمئنانها.[2]

وهو لا يحبّ المتهافتة في العلاقات الغرامية. لقد جعل الواقع العربيّ القائم إذّاك على المحافظة والكبت العلاقة بين الحبيبين لا تُحَدَّدُ بدرجة التّواصل بينهما والانسجام النّفسيّ والفكري بل تُحَدَّدُ بنوع العلاقة الجسديّة القائمة بينهما. ولذلك نجد في شعر تلك الفترة نوعين من العلاقات؛ فهي إمّا عذريّة أو إباحيّة. وقد ذهب إيليا حاوي في كتابه نزار قبّاني شاعر المرأة إلى تقسيم النّساء عنده إلى ثلاث: امرأة وجدانيّة مستحيلة، وامرأة غريزيّة، وامرأة ذليلة.

فالمرأة الوجدانيّة هي التي تربطها بالشّاعر علاقة حبّ عذريّ، يقوم على حرمان الجسد. والغريزية هي التي صوّرها الشّاعر في القصائد الإباحيّة حيث روى بعض مغامراته. أمّا المرأة الذّليلة فهي التي تُخْتَصَرُ في جسدها، وهي امرأة مرفوضة. رفض نزار قبّاني بعنف المرأة التي تتاجر بجسدها وهذا واضح في قصيدتي «البغيّ» و«إلى عجوز». وكذلك رَفَضَ المرأة التي تنساق إلى شهواتها وتختلس اللذّة اختلاسا أمّا بمخادعة الأهل كما في «أفيقي» و«إلى زائرة». أو بخيانة الزّوج كما في «مدنّسة الحليب». وهذه القصائد كلّها من الدّيوان الأوّل وفيها رفض للقطيعة القائمة في ثقافة تلك الفترة بين الرّوح والجسد ورفض للحبّ إذا كان مجرّد علاقة جسديّة.

---

1 قالت لي السّمراء، ج 1، ص: 61.

2 قالت لي السّمراء، ج 1، ص: 36.

وسيواصل التّعبير عن هذا الموقف من الحبّ الذي يُخْتَزَلُ في الجسد في قصائد «همجية الشّفتين» و«طائشة الضّفائر» و«مصلوبة النّـهدين»، وهي من ديوان **طفولة نهد** وفيها يرفض المرأة المبذولة والمبتذلة. والتي تغلّب "حوار الجسد على حوار النّفس والوجدان" في العلاقة العاطفيّة.

وإذا أردنا أن نجمل القول في الملامح العامّة التي حدّدت صورة المرأة عند نزار قبّاني، يمكن أن نقول إنّه رغم اختلاف النّماذج النسائيّة التي وردت في شعره، ورغم انجذابه للمتغيّر من مظاهر الجمال، فإنّ هنالك ملامح عامّة تكاد تكون شروطا بدون توفّرها لا تكون المرأة جديرة بهذا الاسم هي خصائص الأنوثة عنده. وأهمّها :

- اكتمال الجسم ونضج الأنوثة
- الأناقة والاعتناء بالمظهر
- الاعتزاز بالجمال والوثوق من الجاذبيّة
- الترفّع والابتعاد عن التهافت والابتذال.

ت. من شروط الجمال: مجد الضّفائر الطّويلة

كما يمكن أن نذكر مقوّما من مقوّمات الجمال الأنثويّ، يكاد يكون عنده شرطا من شروطه أيضا وهو طول الشّعر. فرغم أنّ نزار قبّاني قد ذكر الشّعر القصير في بعض قصائده إلاّ أنّ هواه ظلّ مع الشّعر الطويل. وقد تغنّى به في عديد القصائد. وأشهر قصيدة في هذه المرحلة هي قصيدة «الضّفائر السّود» وفيها تفنّن في وصفه، فهو شلاّل الضّوء الأسود، وهو السّنابل التي لم تحصد، وهو أرجوحة سوداء، ونهر عتمة يفرّ على الرّخام الأجعد...

ومن أشهر ما كتب في موضوع الشّعر أيضا في هذه المرحلة « À la garçonne » ويمكن أن نقول إنّه يرثي فيها الشّعر الطّويل. ومما قاله في تصوير فجيعته في هذا الشّعر الذي قُصّ:

هذا ستاري المخمليّ... هـــــوى
ففجيعتي فيه... بلا حــــــدّ
سقفي.. وبستـاني.. ومدفأتــــي
وفـــــراشي المجــــدول من ورد
ومظلّتي السّوداء.. كم حجبـــــت
عنّي الشّمـــوس.. وهدهدت وجــدي
عامان.. أسقيه وأطعمــــــــه
وأذرّه يا ضيّعـــــه الجهــــد

وألمّ بالشفتين.. عتمتـــــــــــه
وأريح فـوق ســـواده خــــــدّي
حتّى إذا اندفعت غدائـــــــــره
نهرا من الكافـــــور.. والرّنـــــد
عصف المقصّ به.. فمزّقـــــــــه
وتكسّرت قارورة الشّهـــــــــــد

ثمّ يختمها مخاطبا الحبيبة التي قصّت شعرها :

لا تقربيني.. أنت ميّتـــــــــــة
إنّ السّوالف مجدهـــــا مجـــــدي[1]

إنّ هذه اللّوعة التي يعبّر عنها نزار وكأنّه يرثي طفلا مدلّلا تكشف عن ميل عميق إلى الشّعر الطّويل باعتباره ملمحا أساسيًا من ملامح الجمال الأنثويّ.

3. وتطلع «جالاتيا» من أمواج دجلة

ومن غريب الصّدف أنّ صفات المرأة التي تبلورت في شعر هذه المرحلة توفّرت في فتاة عراقيّة سيتعرّف إليها بعد انقضاء هذه المرحلة باثنتي عشرة سنة، هي بلقيس الرّاوي. وقد عشقها من النّظرة الأولى وظلّ سبع سنوات ينتظر الجواب على خطبتها. تقول نجود أخت بلقيس متحدّثة عن بداية هذه العلاقة: "بلقيس كانت شابة في الثّالثة والعشرين، هيفاء، شقراء شعرها يمتدّ فيقترب من طولها في سلاسل ذهبيّة عُقِدَتْ في ضفيرة التفتْ حول نفسها مرات عديدة، وحين ذهبت لتتحدث في التّليفون ينفكّ شعرها أمام الشّاعر نزار، فَيَهْوي منفردا في انحنائها إلى الأرض، ليقول نزار: قلبي هوى مع ضفيرتها، وكانت الشّرارة الأولى لحبّ كبير لم ينته[2].

ويمكن أن نـقول دون مجازفة إنّ بلقيس مثّلت في جمالها وملامحها المرأةَ التي تغنّى بها نزار قبّاني في هذه المرحلة وأنّها جسّمت مقاييس الجمال التي تردّدت في شعره. فلا غرابة إذن في أن يحبّها من النّظرة الأولى، وصورتها قد سكنت لاوعيَه قبل أن يراها، وهو قد شكلها في خياله قبل أن تَمْثُلَ أمامه بشرًا سويًّا.

4. الخصائص الفنّية في مرحلة «الرّغبة والتّأمّل»

أمّا عن الأساليب التي شكلت هذه الصّورة فيمكن أن نقول بإيجاز إنّها لم تخرج عن الأساليب الشّعريّة الموروثة أو السّائدة في عصره. ولكنّه استطاع بواسطتها

1 أنت لي، ج 1، ص: 255 – 257.

2 «نزار عشق بلقيس من أوّل نظرة»، حوار مع نجود وابراهيم الرّاوي شقيقي بلقيس، أجراه زين العابدين خيري، كتاب نصف الدّنيا: أنشودة حبّ مصريّة، ص: 208.

أن يكوّن طابعه الخاصّ وينحت أسلوبه المتميّز. ويتجلّى ذلك في المعجم والبنية والإيقاع والصّورة.

أ. الحقول المعجميّة

استغلّ نزار قبّاني في رسم صورة المرأة معجم الطّبيعة. فجمال المرأة عنده من جمال الطّبيعة وهي جزء من كائناتها اللّطيفة والمشرقة والممتعة. وتتماثل المرأة مع القمر والنّجوم والعصافير والفراش والسّرو والصّفصاف والبحار والأنهار. والورد والفلّ والياسمي.ن وتتكرّر في هذه المرحلة صورة المرأة واهبة الخضرة والنّور والظلّ والشّذا والعبير. من ذلك ما ذكره في قصيدة «**مذعورة الفستان**»:

مررت أم نُوّار مرّ هنـــــــــا
لَوْلاكِ وجهُ الأرض لم يُعْشِـــبِ
دوسي فمن خطـــــوك قد زُرِّرَ
الرّصيفُ ... يا لَلْمَوْسِمِ الطّيِّبِ[1]

وكذلك ما قاله في «**الموعد الأوّل**».

ويمنحني ثغرها موعـــــــــدا
فيخضرّ في شفتيها الصّـــــدى[2]

ومن الصّور التي تمتزج فيها الحبيبة بالطّبيعة ما قاله في «**حبيبة وشتاء**».

أشمّ بفيك رائحة المـــــــراعي
ويلهث في ضفائرك القطيـــــــع
أقبّل إذ أقبّله حقـــــــــولا
ويلثمني على شفتي الرّبيـــــع[3]

كما استعمل حقلا معجميّا آخر تميّز بغزارته وتنوّعه وهو حقل الرّفاهة. يقول عبد الله صولة في مقال من خصائص أسلوب نزار قبّاني، وقد قصر حديثه على الحقول المعجميّة في «**قالت لي السّمراء**»، ولكنّ ملاحظاته تنطبق على سائر مجموعات هذه المرحلة: "يتقاسم مجموعة «**قالت لي السّمراء**» حقلان معجميّان أساسيّان هما «**حقل جسديّ**» جسد المرأة من ناحية وحقل «**الرّفاهة**» من ناحية أخرى. ولئن كان الحقل المعجميّ الذي للجسد محدود العناصر ومعروفا مسبّقا فإنّ

---

1 **قالت لي السّمراء**، ج 1، ص: 21.

2 **قالت لي السّمراء**، ج 1، ص: 25.

3 **قالت لي السّمراء**، ج 1، ص: 46 - 47.

حقل الرّفاهة متعدّد ومتنوّع"[1]. ويضيف بعد ذلك: "أمّا حقل «الرّفاهة» المعجميّ، وهو حقل مترامي الأطراف، فتتقاسمه حقول معجميّة صغرى"[2]. ويذكر منها المعادن الثّمينة والألبسة والعطور والغلال والخمور والموسيقى...

والواقع أنّ قصائد نزار قبّاني تغرقنا في هفهفة الأقمشة الرّفيعة كالحرير والمخمل والتفتا والدّنتيل، وهسهسة المعادن الثّمينة كالجوهر والفضّة والذّهب والفيروز والزّمرّد؛ إضافة إلى المرمر والرّخام... وفي شذا العطورات الطّبيعيّة والمصنوعة.

لقد تميّزت لغته بثراء كبير وتنوّع في توظيف مظاهر التّرف والبذخ. ولعلّ هذا من الأسباب التي حدت بالكثيرين إلى اعتبار أنّ نزار قبّاني إنّما يكتب عن امرأة مخصوصة ولطبقة معيّنة.

ب. بنية القصيدة

لنزار قبّاني اهتمام خاصّ ببناء قصائده، وقد تجلّى ذلك -في المرحلة الأولى: الرّغبة والتّأمّل- في الاقتصار على القصائد القصيرة ممّا يقوّي لحمة البناء، ثمّ في الاهتمام بتقسيمها إلى فقرات؛ وتترابط هذه الفقرات ترابطا منطقيّا وتبرز حركة النصّ وتدرّج الشّاعر في بسط الموضوع. كما تجلّى الاهتمام ببناء القصائد في الاعتناء بالخواتم. لقد برع في هذه الخواتم التي تشدّ بناء القصيدة، أمّا لأنّها تمثّل تصعيدا في لهجة الخطاب كقوله في قصيدة «على البيادر»:

ومتى تدركين ..أنّك أنــثى
عند تهديك..يؤمن الإلحاد[3]

أو قوله «في الضّفائر السّود»:

تصوّري ..ماذا يكون العمر
لو لم توجــــــــــــدي[4]

أو لأنّها تمثّل انعراجا في مسار القصيدة في مستوى المعنى أو المبنى، فقد ينتقل من الوصف إلى الخطاب المباشر، كما في قصيدة «ضحكة» مثلا : فبعد أن تحدّث عن الحبيبة بضمير الغائب يخاطبها:

أيا ذات الفم الذّهبيّ...
رشّي اللّيل..موسيقى .[5]

---

1 جعفر ماجد، (جمع وتقديم)، نزار قبّاني في عيون النقّاد، رحاب المعرفة، ط. 1999، ص: 25.
2 المرجع نفسه، ص: 26.
3 طفولة نهد، ج 1، ص: 106.
4 طفولة نهد، ج 1، ص: 108.
5 أنت لي، ج 1، ص: 223.

وهذا النّوع كثير في شعر هذه المرحلة فكثيرا ما يلفت النّظر إلى الخاتمة بتغيير الأسلوب: فمن الخبر إلى الإنشاء، من التّقرير إلى الاستفهام أو الأمر، أو الشّرط كما في الفم المطيّب. فبعد أن وصف الفم بجملة من الصّور والتّشابيه المستحبّة جاءت في أسلوب خبريّ مثبت غيّر الأسلوب والمعنى واستعمل الشّرط ليبرز تصوّرا آخر للفم فقال:

لو لم يكن .. في وجهـك
البريء... قلت : مخلـب
لكنّه – إذا غفـــرت –
مخلب مهـــذّب! [1].

ت. في الإيقاع

حافظ نزار قبّاني في دواوينه الأربعة الأولى على الإرث العروضيّ ولم يتخلّ عن الأوزان الخليليّة، وذلك عن قناعة صرّح بها قائلا: "إنّ بحور الشّعر العربيّ السّتّة عشر بتعدّد قراراتها وتفاوت نغماتها هي ثروة موسيقيّة ثمينة بين أيدينا وبإمكاننا أن نتّخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقيّة جديدة في شعرنا [2].

لقد كان مقتنعا أنّ"هندسة القصيدة ووضع سلّمها الموسيقيّ" لا يرتبط بالثّورة على البحور بقدر ما يرتبط "بمهارة الشّاعر ومعرفته بكيمياء اللّفظة"؛ ولذلك حافظ في هذه المرحلة على بنية القصيدة ذات الشّطرين التي تقوم على وحدة البحر والقافية ولم يمثّل ذلك عائقا في تكوين موسيقاه الخاصّة.

وقد تميّزت هذه المرحلة بعدّة خصائص نذكر منها:
- غلبة القصائد القصيرة.
- اختيار البحور الخفيفة وخاصّة الرّجز والرّمل والخفيف والمتقارب (جاءت 19 قصيدة من 37 في «**طفولة نهد**» على بحر الرّجز كما جاءت مجموعه «**سامبا**» كلّها على بحر الرّمل...).
- كثرة البحور المجزوءة.
- الاعتناء بالتّنقيط واستغلال البياض.
- تغيير شكل الكتابة (لا يُكتَبُ الشّطران في مجموعات نزار قبّاني بصفة متوازية بل بصفة متتالية ممّا يوهم بأنّهما سطران في قصيدة حرّة).

وقد قام نزار قبّاني أحيانا بتوزيع خاصّ للأسطر كما في قصيدة «إلى وشاح أحمر» من «**طفولة نهد**»:

---

1 أنت لي، ج 1، ص: 222.

2 الشّعر قنديل أخضر، ص: 41.

سألتك كيف جمعت الجراح
فجاءت وشاح
تعربد قنديل نـــار ووهــج
بكفّ الريـاح[1].

بتقطيع هذا المقطع نجد أنّ وزنه هو:
فعول فعول فعولن فعلْ
فعول فعل
فعول فعولن فعولن فعولن
فعولن فعَلْ

ونلاحظ أنّه إذا جمعنا كلاّ من السّطرين الأوّل والثّاني أو الثّالث والرّابع نحصل على ستّ تفعيلات من المتقارب. وهذا ما يمكّن من اعتبار أنّ القصيدة على بحر المتقارب المجزوء. ولكنّ نزار عِوَضَ أن يوزّعها بالتّوازي: ثلاث تفعيلات مقابل ثلاث، وزّعها أربع تفعيلات مقابل اثنتين.

وقد فعل ما يشبه هذا في مجموعة «سامبا» فجاءت على الشّكل التّالي:
فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن

فإذا جمعنا كلّ سطرين معًا نحصل على شطرين من بحر الرّمل التّامّ. فالفقرة في هذه المجموعة تتكوّن من بيت تامّ إلاّ أنّ تفعيلاته قد توزّعت توزيعا مخصوصا. إضافة إلى تنويع القافية، فقد حوى السّطران الأوّل والرّابع قافية واحدة والسّطران الثّاني والثّالث قافية أخرى.

أي رقصه
ثرّة الغنج جريئهْ
رضعت ثدي الخطيئة
فهي قصّة[2]

وهكذا استطاع نزار قبّاني أن يحافظ على وحدة البحر وفي نفس الوقت حقّق وزنا مبتكرا جسّم به إيقاع رقصة السّامبا. هذا هو أسلوبه في التّعامل مع الأوزان القديمة في هذه المرحلة إلاّ أنّ هناك قصيدة تثير إشكالا وهي قصيدة «اندفاع» وفيها يقول:

---

1 **طفولة نهد**، ج 1، ص: 108.
2 **سامبا**، ج 1، ص: 175 - 190.

أريدك
أعرف أنّي أريد المحال
وأنّك فوق ادّعاء الخيال
وفوق الحيازة فوق النّوال[1]

فوزن الفقرة الأولى منها هو
فعول فـ
عول فعولن فعولن فَعُولْ
فعول فعولن فعولن فَعُولْ
فعولن فعول فعلون فَعُولْ
فعول فعولن فعولن
فعول فعولن فَعُولْ.

فالتّفعيلة هي تفعيلة المتقارب، ولكنّ عدد التفعيلات في الأسطر غير منتظم ممّا يخرج بنا من بنية القصيدة العربيّة التّقليديّة. وإذا ذكرنا أنّ هذه القصيدة وردت في ديوان «قالت لي السّمراء»،وقد صدر سنة 1944 وهو تاريخ لم تظهر فيه قصيدة التّفعيلة، فلنا أن نتساءل كيف سكت الدّارسون عن هذه القصيدة ولم تدخل فيما سمّي بشعر التّفعيلة، أم أنّها لم تظهر إذّاك بنفس الشّكل، وإنّما غيّرها نزار قبّاني في الطّبعات اللاّحقة ؟

ث. في الصّورة الشّعريّة

يتغنّى نزار قبّاني بجمال المرأة وبسحر عالمها الأنثويّ ويتفنّن في وصف أشيائها. وقد يقتصر على التّغنّي بهذه المرئيات بوصفها وإبراز زينتها على وجه الحقيقة كما في «ثوب النّوم الورديّ» حيث يقول:

أغوى فساتينـــــك
هذي البردة المطيّبـة
ذات التّطاريز وذات
الطرّة المقصّبـــــة
والذّيل والرّســـوم
والزّركشة المحبّبـة.

وتنتهي هذه القصيدة بقوله :

لا تقلعيها أنّهـــا
غوايتي المحبّبــة[2]

---

1 قالت لي السّمراء، ج 1، ص: 31.

2 أنت لي، ج 1، ص: 232.

وقد يعمد إلى التّشابيه والاستعارات المحسوسة التي تقرّب الموصوف وتجسّمه كما في «مانيكور»:

قامت إلى قــــــارورة
محمومة الرّحيـــــق
طلاؤها الورديّ وهـــج
الكرزِ الفتيـــــــق
واستلت المبرد مـــــن
غمد له رقيـــــــق
ينحت عاج ظفرهـــــا
المدلّل النّميـــــــق
وغرّد المقصّ فـــــوق
المرمر الغريـــــــق
يحصد في نقلتـــــــه
نحاته البريـــــــق
ويأكل النّـــــور الذي
تاه عن الطريـــــق[1]

ففي هذه القطعة نجد جملة من الصّور الشّعريّة تشكّل صورة الموصوف في جوهره، وفي تأثيره في النّفس. فالاستعارة الأولى (محمومة الرّحيق) تحدّد تأثير رائحة المانيكور. والاستعارة الثّانية (وهج الكرز الفتيق) تحدّد لونه. ونجد استعارات أخرى تحدّد لون الأظافر (العاج — المرمر — البريق — النّور.)، وأخرى تتابع عمليّة تقليم الأظافر وقد استعار صورة الأكلّ والتغريد للمقصّ، وصورة النّور التّائه عن الطّريق لما زاد من الظّفر واستوجب القصّ. وهي صور تبلغ درجة عالية من الدقّة والقدرة على تجسيم الموصوف، كما فيها الكثير من الشّفافيّة والإيحاء.

وكثيرا ما يتيح تصوير الثّياب وأدوات الزّينة الفرصة لخلق عوالم ثريّة مليئة بالحركة والألوان. ومن ألطف ما كتب في هذا الموضوع قصيدة «إلى وشاح أحمر»، حيث يستمدّ نزار من لون الوشاح ومن حركته عوالم تنفتح على الطّبيعة الحيّة بأطيارها ومياهها ونباتها ممّا يكشف عن مخيّلة خصبة وإحساس مرهف. وفيها يقول :

سألتك كيف جمعت الـــــــجراح
فجاءت وشـــاح

1 أنت لي، ج 1، ص: 216.

يعربد قنديل نار ووهـــــــــج
بكفّ الرّيــــاح
ويطفو ... ويرسو ... وقد يستريح
ببعض النـّواح
على أيّ وجه يرف ... وينهـــــار
أيّ صبـــــاح
إذا التمح النّهد ... ثار وحــــــار
وهزّ الجنـــاح
وحطّ على مقعدي زنبــــــــــق
وعشي صـــداح
ليجمع زهـــرا... ويقطـــــف فلاّ
ويجني أقـــاح
وعند الجدائـــــــل يحصـــد ظلاّ
وعطرا مبـــاح
أبيح شبابي ... لنهر لهيــــــب
تلوّى ... وراح
إلى أين ؟ من صحّتي تطعميــــــن
عروق الوشاح[1]

تشدّنا في القصيدة غزارة الاستعارات وتنوّعها. منها ما يتعلّق بالوشاح نفسه إذ وردت استعارات تصف لونه وخفّته، فهو قنديل نار ووهج بكفّ الرياح، وهو نهر لهيب يتلوّى. وجاءت استعارات أخرى تتابع حركته حول الجسد، منها ما هو مستمدّ من عالم الإنسان مثل: «يعربد» — «يستريح» — «التمح» — «ثار» — «حار» — «يجمع» — «يجني» — «يحصد»، ومنها ما هو مستمدّ من عالم الملاحة: «يطفو» — «يرسو»، ومنها ما هو من عالم الطّير: «يرفّ» — «يحطّ» — «هزّ الجناح». ومنها ما جُعِلَ فيها الوشاح أداة تعكس تألّم الشّاعر في حبّ هذه المرأة. فقد أسقط الشّاعر ألمه على الوشاح في البيتين الأوّل والأخير، فهو حزمة من الجراح وله عروق تأكل من صحّته؛ ومنها ما كان فيها الوشاح سبيلاً إلى كشف جمال جسد المرأة، وجسد المرأة تُسْتَعَارُ له جملةٌ من عناصر الطّبيعة اللّطيفة الرّائقة مثل : «الصّباح» — «الزّنبق» — «الزّهر» — «الفلّ» — «الأقاح» — «الظلّ» — «العطر». وهكذا يقدّم نزار قبّاني صورا

1 طفولة نهد، ج 1، ص: 154.

تفيض حيويّة وغزارة حوّلت الوشاح من جوهره جامد إلى كيان حيّ فاعل ومؤثر. وهو جذّاب في حركاته ولونه يوحي بجاذبيّة من ارتدته ويكمّل جمالها.

وفي هذه المرحلة أيضا استطاع بقدرة فائقة أن يخلق عالما أنثويّا قوامه الحياة المترفة والطّبيعة الغناء. ولتجسيم هذا العالم استعمل مختلف الأساليب البلاغية المعروفة في علم البيان العربيّ من مجاز وتشبيه واستعارة وكناية. وقصائده في هذه المرحلة مرصّعة بالمحسّنات البديعيّة. وهذه المحسّنات تخدم غايات معروفة في البلاغة القديمة، أولاها التّحسين والتّجميل، وثانيتها تدقيق الوصف وتقريب المعنى الموصوف من السّامع. وهي عموما تقوم على الوضوح والإيضاح وعلى المبالغة في تصوير المعنى. وسنأخذ مثلا على طريقته في صوغ الصّور الشّعريّة في هذه الفترة أبياتا من قصيدة «على البيادر». وهي في معانيها لا تخرج عن معاني الغزل العذريّ القديم إذ تصوّر موعدا لم تحضر فيه الحبيبة، وفيها وصف للإطار الطّبيعيّ للموعد ثمّ تصوير لحالة الانتظار التي عاشها الشّاعر، ثمّ لوم واستعطاف. وفي المقطع الأول منها يقول :

وتقولين: أجيء مع الضّـــــــــوء
بحضن البيادر الميعـــــــــاد ..
أنا ملقى على بساط بريـــــــــق
حولي الصّحو .. والمدى .. والحصـاد
جئت قبل العبير، قبل العصافيـــر
فللطلّ في قميصي احتشــــــــاء
مقعدي، غيمة تطلّ على الشّـــرق
وأفقي تحرّر وامتـــــــــــداد
أتملّى خلف المسافات .. وجهـــا
برعمت من مروره، الأبعــــــاد

وفيها يقول أيضا:

تعب الجرح ما ملونة العيــــــن
وطاش الهدى وضلّ الرّشـــــاد
فاهمري في المدى ضفيرة نـــــور
يسفح الخير طيفك المرتـــــاد

ويختمها بقوله

ومتى تدركين... أنّـــك أنـــثى
عند نهديك .. يؤمن الإلحـــاد[1]

---

1 طفولة نهد، ج 1، ص: 106.

والقصيدة حافلة بالمحسّنات البديعيّة وقد استعمل فيها :

- المجاز المرسل في: [مع الضّوء - قبل العبير - قبل العصافير - الصّحو - الحصاد]
- والمجاز العقليّ في: [برعمت الأبعاد - تعب الجرح - طاش الهدى - ضلّ الرّشاد - يؤمن الإلحاد].
- والتّشابيه: [مقعدي غيمة تطلّ على الشّرق - أفقي تحرّر وامتداد].
- وكذلك: تشبيه الحبيبة بضفيرة ا لنور
- والاستعارات: [حضن البيادر - بساط طريق - للطلّ احتشاد - اهمري في المدى - يسفح الخير طيفك - تطلّ على الشرق].
- والكناية: ملوّنة العين

نلاحظ أنّ أغلب العبارات في المقطع تجرى مجرى المجاز بمختلف درجاته، ممّا يساعد على تلوين الواقع الموصوف تلوينا خاصّا، ويخلق عالما شعريّا متميّزا، يبتعد عن الواقع الحقيقيّ وإن كان ينطلق منه. ويلفت النّظر في الأبيات السّعيُ إلى خلق صور محسوسة. فالفجر لا يقدّم كتحديد مجرّد للزّمن وإنّما يقدّم بما فيه من مرئيّ (الضّوء) ومسموع (العصافير) ومشموم (العبير)، وبما هو محسوس (للطلّ في قميصي احتشاد) كما أنّ المكان يتحوّل إلى بساط بريق وصحو وحصاد، وهي أشياء مرئيّة وملوّنة. بل إنّ الأحاسيس تجسّد، والإحساس بالانتظار يتحوّل إلى إحساس بالمسافات والامتداد (ملقى على بساط – المدى – غيمة تطلّ على الشّرق أفقي تحرّر وامتداد – أتملّى خلف المسافات – الأبعاد . . . .

ورغم أنّ طريقة صوغ الصّورة لم تخرج عن الأساليب التّقليديّة المعروفة إلاّ أنّ نزار قبّاني استطاع أن يكوّن نهجه الخاصّ. وأهمّ ما يميّزه الولع بالمحسوس وبالمرئيّ خاصّة، ثمّ التّعبير عنه بأشياء مألوفة مأخوذة من الحياة العادية، ومن الطّبيعة الأليفة المحيطة بالإنسان. فطرافة الصّورة لا تقوم على الإغراب وإنّما تقوم على إثارة الانتباه إلى المحسوسات الجميلة حولنا .. الضوء –العبير – العصافير – الغيوم – الطلّ – البريق . . . ممّا يخلق لوحات من الطّبيعة الحيّة الأليفة

ويمكن أن نقول إنّ نزار قبّاني حافَظَ في مستوى الصّورة الشّعريّة على الأساليب السّائدة في عصره خاصّة عند الشّعراء الرّومنطقيّين واعتمد المحسّنات البلاغيّة الموروثة وأولى مكانة خاصّة للاستعارة، كما استغلّ معجم الطّبيعة استغلالا واسعا. وفي هذا المستوى كذلك استطاع أن يخلق عالمه الخاصّ. وأهمّ ما تميّز به القدرة على تشخيص الجماد وبثّ الحركة فيه وتلوينه وإعطائه أبعادا وشفافيّة. وكذلك القدرة على مغازلة الحواسّ جميعها من سمع ولمس وشمّ وبصر؛ إذ تغرقنا

صور نزار قبّاني في عالم من الشّذا والألوان والمساحات والأبعاد، وهي لا تشدّنا بغرابتها بقدر ما تشدّنا بلطفها وإثارتها للمتعة الحسيّة القريبة كتشبيه العين بالشّفق الفستقيّ، والشّعر بشلاّل الضّوء الأسود، والاسم بعنقود العبير، والحبيبة بتيّار الشّذا وضفيرة النّور، والسّاق بمزرعة الفلّ، والبيدر ببساط البريق.

كما يمكن أن نلاحظ أنّ الصّورة القائمة على غرابة الأوصاف والتّقريب بين صفات وموصوفات ليست من نفس المجال، وما سمّي بتراسل الحواسّ، هذه الصّورة التي طوّرها الرّمزيّون موجودةٌ باحتشام في شعر هذه المرحلة. وقد استغلّ نزار الألوان خاصّة في خلق مثل هذه الصّور فنجد: الغيمة الورديّة، والنّجمة الزّرقاء، والانعتاق الأزرق، والثّلج الأسود، والقمر الأسود. ممّا يحملنا إلى نمط جديد من الصّور الشّعريّة يخرج عمّا هو مطلوب في الاستعارة التّقليديّة من الوضوح، ويدخل في مجال اعتباطية الصّورة وارتباطها بالعالم الذّاتيّ للشّاعر. وستتطوّر هذه الصّورة في المراحل اللاّحقة.

الفصل الرّابع

مرحلـــة
الإصغـــــاء

تكلّمي...تكلّمـــــي ...

أيّتها الجميلة الخرســــاء

فالحبّ...مثل الزّهرة البيضـــــاء

تكون أحلى ..عندمــــا

توضع في إنـــــاء[1]

1 قصائد متوحّشة، ج 1، ص: 685.

تغيّرت المرحلة وتغيّرت نظرة نزار قبّاني إلى المرأة. فإذا بنا أمام امرأة لا تحضر بجسدها دوما بل تحضر كائنا يُصغِي إليه الشّاعر ويسمع منه.

وهذا الفصل يتتبّع تصوير المرأة لواقعها ورسمها لمظاهر الاستلاب كما يتتبّع رفضها له.

1. أسباب التحوّل

ابتدأت المرحلة الثّانية في الخمسينات وقد تزامنت بداياتها مع انتقال الشّاعر إلى لندن، حيث اشتغل في القنصليّة السّوريّة، وذلك في ما بين سنة اثنتين وخمسين وخمس وخمسين. وعن هذه المرحلة يقول: "كنت مخلصا لميراث القبيلة في أشعاري الأولى ولم أتحرّر من هذا الميراث إلاّ حين أتيح لي أن أجلس عام 1952 على مقعد من مقاعد الهايدبارك في لندن، وأقيم حوارا مع الجنس الثّاني بعيدا عن صداع الجنس وانفعالات القبيلة"[1].

ويقول في موضع آخر: لقد منحتني لندن الطّمأنينة الفكريّة وغسلت أمطارُها أعشابي الشّرقيّة العطشى، وأعطتني براريها المكشوفةُ واللاّنهائيّة الخضرة أوّلَ دروس الحريّة... وفي مدرسة الحريّة هذه كتبت أفضل أعمالي الشّعريّة، وأكثرها ارتباطا بالإنسان، وهو كتاب « **قصائد** »"[2].

وفعلا شهد شعر نزار قبّاني مع ديوان «**قصائد**» نقلة نوعيّة هامّة تمثّلت في تغيّر صورة المرأة والاهتمام بأبعاد جديدة من حياتها وعالمها، وكذلك في تطوّر أساليب الإنشاء الشّعريّ.

لكن لا يمكن أن نقصر أسباب هذا التحوّل على الاحتكاك بالحضارة الانقليزيّة رغم أنّ المرأة تحظى في هذه الحضارة بمنزلة مختلفة عمّا عرفه الشّاعر في العالم العربيّ وذلك مدعاة إلى إعادة النّظر في المسلّمات التي انطلق منها في أشعاره الأولى. لا بدّ إذن أن نضيف عوامل أخرى نرجّح أنّ لها تأثيرا في تغيّر مساره الشّعريّ ونظرته إلى المرأة. ومنها عامل النّضج الذّاتيّ والخروج من مرحلة الشباب الأوّل وقد قارب الشّاعر الثّلاثين من عمره. ومنها خاصّة التّحوّل الحاصل في الواقع السّياسيّ العربيّ. ففي سنه 1952 قامت ثورة الضبّاط الأحرار في مصر بما كان لها من إشعاع في مختلف البلدان العربيّة، وما كان لها من دور في بثّ الفكر القوميّ وخلق الطّموح في تغيير الواقع الحضاريّ العربيّ.

كما أنّ حركات التّحرّر في مختلف البلاد العربيّة كانت تبني أرضيّة جديدة تدفع نحو تعصير الحياة وتبنّي القيم الحديثة التي مدارها الإنسان وتأكيد الذّات الفرديّة بما يمليه ذلك من إعلاء من شأن الحريّة والمساواة ودفع نحو التّطوّر والتّقدّم عن طريق العلم والتّفتّح على الحضارات الأخرى وخاصّة الغربيّة.

---

1 قصّتي مع الشّعر، ص: 95.

2 قصّتي مع الشّعر، ص: 106.

ورغم وجود نزار قبّاني في لندن إلاّ أنّه كان يكتب عن الإنسان العربيّ متأثرا بالأوضاع في العالم العربيّ. ولنا في ما كتبه في «**البنادق والعيون السّود**» دليل على تأثير التحوّلات السّياسيّة في شعره. لقد قال: "إنّني أشعر بتغيّر جذريّ في لون حبّي وفي نكهته، في طاقته في اتّجاهه... هكذا هدمت المعركة [معركة بورسعيد] كلّ مفاهيمي الجماليّة"[1].

في هذه المرحلة تغيّرت المرأة في الواقع وتغيّرت صورتها في شعر نزار قبّاني. لم تعُد تلك المرأة التي تُطلَبُ لجمالها وفتنة جسدها تُغْري به الرّجل، بل صارت المرأة الواعية بذاتها السّاعية إلى تشييد كيان مكافئ للرّجل، فسقطت تبعًا لهذا مفاهيم كانت سائدة مثل العفّة والفجور كُنّا نجد صداها قويًّا في ديوان «**قالت لي السّمراء**». كما أخذ جمال المرأة يبتعد عن كونه جملة من المقاييس للملامح الخارجيّة للمرأة. ابتعد عن كونه معايير محدّدة وصفات شكلية ليتحوّل إلى قدرة على التأثير وطاقة على إشاعة الانفعال الجماليّ أو العاطفيّ.

وفي هذه المرحلة نعايش تمرّد المرأة على الضّغوط التي تعيشها في ظلّ القيم الموروثة ومحاولاتها كسر القوقعة التي حبستها قرونا وسعيها إلى أن تخرج من شرنقتها فراشة حيّة تحلّق في سماء الحبّ والحريّة.

2. الكلمة لها

في هذه المرحلة يكسر نزار قبّاني حاجز الزّجاج الذي كان يرى المرأة من ورائه ويسمع صوتها ويفسح لها المجال لتعبّر عن مشاعرها وعن تفاعلها مع الواقع الذي لم يكن الشّاعر يرسم إلاّ صورته الخارجيّة . وتتعدّد القصائد التي يختفي فيها صوت الشّاعر وتتكلّم المرأة.

وفي الحقيقة، إنّ صوت المرأة قد حضر قبل هذه المرحلة بقليل؛ ذلك أنّه بإحصاء القصائد التي وردت على لسان المرأة نلاحظ أنّ عددها ارتفع مع مجموعة «**أنت لي**»، وقد اعتبرناها سابقة لهذه المرحلة. والجدول التّالي يكشف ذلك :

اسم المجموعة الشّعريّة	عدد القصائد التي وردت على لسان المرأة	عدد قصائد المجموعة
قالت لي السّمراء	1	28
طفولة نهد	2	37
أنت لي	6	32

1 «رسالة إلى صديقة مجنّدة»، الشّعر قنديل أخضر، أ. ن. ك.، ص: 138 - 140.

قصائد	9	39
حبيبتي	12	28
يوميّات امرأة لامبالية	كامل المجموعة	
الرّسم بالكلمات	4	54
قصائد متوحّشة	5	28

يصحّ أن نقول إنّ صوت المرأة قد ارتفع في ديوان «أنت لي» بما أنّه يحوي ستّ قصائد على لسانها. ولكنْ بالنّظر في محتوى هذه القصائد، نلاحظ أنّ هذا الصّوت ما هو إلاّ صدى للمفاهيم السّائدة عن المرأة، وأنّ صورة المرأة التي يقدّمها محدّدة بمفهوم الأنوثة النّمطيّة القائم في الذّاكرة الثقافيّة التي هي من صنع الرّجل. فلئن جعل نزار قبّاني المرأة تتكلّم في هذا الدّيوان وتعبّر عن مشاعرها فإنّه جعلها تقدّم تصوّرا لذاتها محدّدا بالصّورة التي يطلبها الرّجل أو المجتمع الرّجاليّ في تلك الفترة.

إنّ السلوك الذي تصفه المرأة في هذه القصائد والعواطف التي تعبّر عنها يكرّسان دونيّتها أمام الرّجل: ففي «معجبة» هي «تسبّح بحمده» على حدّ عبارة الشّاعر في القصيدة نفسها[1]. وفي «الشّقيقتان» إنّما تتزيّن الفتاة وتطلب من أختها أن تساعدها في ذلك لأنّها تحتقر هيئتها إذ تقارن نفسها بحبيبها. أمّا في «حكاية» فالفتاة تتظاهر بالحياء وتترك المبادرة في الغزل للرّجل[2]. وفي قصيدتي «وشاية» و«حبيبي» تحرص المرأة على التّكتّم في الحبّ. أمّا قصيدة «نار» فيكفي أن نقارنها بقصيدة تحمل نفس العنوان، وردت في «طفولة نهد» ص 163 وقد جاءت على لسان رجل، لنرى التّباين الواضح بين منوال الذّكورة بما فيه من رغبة في الامتلاك والاستئثار تصل حدّ الفظاظة والعدوانيّة وبين منوال الأنوثة القائم على الخضوع والاستسلام والرّغبة في إرضاء الرّجل.

وعموما فإنّ هذه القصائد ترسّخ مفهوم الأنوثة القائم على الجموح العاطفيّ والسّلبيّة والرّضوخ لسلطة الرّجل. ولن يزول هذا المفهوم تماما في المرحلة الثّانية ولن تزول صورة المرأة التي يحدّد حضور الرّجل سلوكها ويكيّف عالمها بل ويعطي معنى لوجودها. لكنّ الموقف منها سيتغيّر. ففي «أنت لي» تبدو المرأة سعيدة بهذه العلاقة

---

1 ختم الشاعر القصيدة ببيت ورد على لسانه وهو: "كفاني من المجد.. تسبيح ثغر جميل بحمدي"، ص: 198.

2 تقول في هذه القصيدة (ص: 214):

يغصب القبلة اغتصابـــــــــــا ٭ وأرضى وجميل أن يؤخذ الثّغر عنـــــــــوه

وردّدت الجفون عنه حيـــــــــاء ٭ وحياء النساء للحبّ دعـــــــــــوة

بينما سيتغيّر الحال في الدّواوين اللاّحقة. وقد يقع التّعبير عن هذه العلاقة بطريقة لطيفة تدخل فيما قد يرد في الغزل من مبالغات ترضي غرور الحبّيب. كما في قصيدة «كريستيان ديور»، وفيها تقول المرأة:

أأبخل بالطّيب؟ لا كان جيـــــدي

إذا لم يكـن مــرّة مشتـــــك[1]

أو في قصيدة «**فستان التفتا**» وفيها تقول الفتاة المعجبة بنفسها:

أمس انتهى فستاني التفتا
ما همّني رأى الرفيقات
يكفي إذا أحببه أنت[2]

ولكن قد تسبّب هذه العلاقة تعاسة المرأة كما في «**شعري سرير من ذهب**» وفيها تبدو الفتاة المتكلّمة فخورة بشَعرها معتزّة به ممّا يجعلنا نتصوّر أنّه سيكون مصدر سعادتها ولكنّها سرعان ما تتساءل فأين من شعري له أي ذهب؟ ثمّ تختم القصيدة بما يدل على شعورها بالوحدة والتّعاسة.

لواحد... لواحد
أقعد في الشمْس أنا
من سنة...
أفتل أسلاك الذهب[3]

لقد جعلت هذه المرأة جمالها رسولاً في الحبّ ولكنّ الرّسالة لم تصل، وحدّدت وظيفته بلفت نظر الرّجل وإرضائه فخاب مسعاها. وهذا هو سبب تعاستها. وأتعس منها المتكلّمة في قصيدة «**تعوّد شعري عليك**» فقد ختمت القصيدة بسؤال يدلّ على مدى إحساسها بالضّياع لأنّ حبيبها هجرها وهو:

أجبني... ولو مرّة يا حبيبي
إذا رُحْتَ
ماذا بشعري سأفعل؟[4]

---

1 قصائد، ج 1، ص: 269.

2 حبيبتي، ج 1، ص: 387.

3 حبيبتي، ج 1، ص: 390.

4 الرّسم بالكلمات، ج 1، ص: 528.

تبدو هذه المرأة متألّمة بسبب الهجر. وهذا الشّعور إنسانيّ مطروق في الشّعر. ولكنّ القضيّة هي في علاقتها بجسدها، لقد وصلت درجة من الاستلاب جعلتها تفقد الإحساس بقيمة جسدها ووظيفته بمجرّد خروج الرّجل من حياتها، فكيانها محدّد بوجود الرّجل. وهذا النّمط من النّساء موجود حتّى في آخر مجموعة من هذه المرحلة وهي «قصائد متوحّشة» وقد صدرت سنة 1970، ففي قصيدة «إلى رجل» تعيش المرأة نفس العلاقة القائمة على الاستلاب وتعيد نفس الخطاب؛ وفيها تقول:

ارجع إليّ فإنّ الأرض واقفـــــــة

كأنّما الأرض فرّت من ثوانيهـــــا

ارجع فبعدك لا عقد أعلّقــــــــه

ولا لمست عطوري في أوانيهـــــا

لمن جمالي؟ لمن شال الحريـــــر؟ لمن

ضفائري منذ أعوام أربّيهـــــــا

ارجع كما أنت صحوا كنت أم مطـرا

فما حياتي أنا... إن لم تكن فيهـــا[1]

ويعلّل نزار قبّاني وجود هذه الصّورة للمرأة في شعره بوجودها في الواقع، يقول: "ليس من باب التبجّح والغرور القوميّ أن أقول إنّ تجاربي وأبطالي وخلفيّة شعري، كانت عربيّة مائة بالمائة، والنّساء اللّواتي يتحرّكن على دفاتري هنّ عربيّات، وأزماتهنّ، وأحزانهنّ، وصرخاتهنّ، هي هموم وأزمات وصرخات الأنوثة العربيّة. ليت الذين يتّهمونني باستعباد المرأة، وإذلالها، واستعمالها كدمية، يعرفون إنّني نقلت الواقع العربيّ في تعامله مع المرأة ولم أخترعه من عندي"[2].

3. المرأة المستلبة

والحقيقة أنّ نزار قبّاني سعى دائما إلى أن يعكس الواقع ويجعل من شعره "وثيقة اجتماعيّة للحياة العاطفيّة بين الجنسين" مع اهتمام بالفرديّ من الظّواهر. ولذلك ستتعدّد النّماذج النّسائيّة وتختلف. وكما رأيناه في المرحلة الأولى يعرض مختلف نماذج الجمال الأنثويّ الموجودة في الوطن العربيّ نراه في هذه المرحلة يقدّم مختلف الطّباع والنفسيّات. فتختلف النّساء في شخصيّاتهنّ وسلوكهنّ ويصوّر المرأة

---

1 قصائد متوحّشة، ج 1، ص: 721.

2 قصّتي مع الشّعر، ص: 200.

المستلبة التي تستمدّ قيمتها من الرّجل فهو محور حياتها. وهذا النّموذج موجود في قصيدة «شؤون صغيرة» وفيها تستعذب المرأة العلاقة اللاّمتكافئة بالرّجل، وتتضاءل أمامه حتّى إنّ شؤونا صغيرة لا تلفت اهتمامه، تتحوّل إلى كلّ حياتها. ونورد من هذه القصيدة هذا المقطع، وهو دالّ في تصوير علاقة الأدنى بالأعلى بين هذه المرأة وصديقها:

وإن رنّ في بيتنا الهاتف
إليه أطير
أنا يا صديقي الأثير
بفرحة طفل صغير
بشوق سنونوّة شارده
وأحتضن الآلة الجامده
وأعصر أسلاكها البارده
وأنتظر الصّوت
صوتك يهمي عليّ
دفيئا.. مليئا قويّ
كصوت نبيّ
كصوت ارتطام النّجوم
كصوت سقوط الحليّ
وأبكي... وأبكي
لأنّك فكرت فيّ
لأنّك من شرفات الغيوب
هتفت إليّ[1]

لا عزاء لهذه الفتاة إلاّ البكاء، وقد بكت عدّة مرّات. ولا ندري بالضّبط أَهُوَ من فرط السّعادة أم شدّة التّعاسة. المهمّ أنّه وسيلتها الوحيدة للتّعبير أمام هذا الكائن العلويّ الذي هو شبيه بكلّ ما هو سام وثمين (النبيّ، النّجوم، الحليّ) هي الشّبيهة بكائنات قليلة القيمة: وقد شبّهت نفسها في فقرة سابقة بالقطّة الطيّبة التي تجثو أمامه تتأمّله يدخّن بإعجاب، وشبّهتْ نفسها هنا بالطّفل الصّغير والعصفورة الشّاردة. وتُبْرِزُ الصّور الشّعريّة اللاّتكافؤ في العلاقة في مستويين: الأوّل هو نوعية

---

1 حبيبتي، ص: 381. من الطّريف أنّ صوت المرأة إذ تهتف للرّجل في قصيدة "تلفون"، ص: 407، لا يأتي من الغيوب بل من خلف الغيوم وأنّه يرمي بالرّجل المتكلّم نجمة بين النّجوم وتظلّ العلاقة دائما فوقيّة.

المشبّهات بها التي ذكرنا، والثّاني هو حركتها وتتمثّل في الانتقال من الأعلى إلى الأدنى (يهمي عليّ، ارتطام، سقوط). ويتدعّم هذا المعنى بعبارة من «شرفات الغيوب» التي تحوي رفعة مادّية توحي بها كلمة شرفات، ورفعة معنويّة توحي بها كلمة الغيوب. وإذا أضفنا إليها ما في كلمة «هتفت» من إيحاء يتضمّنه المعنى الأصليّ للكلمة -فالهاتف هو كائن ماورائيّ- فإنّنا نفهم منزلة هذا الرّجل في نفس هذه المرأة. فهو يكاد يتحوّل إلى كائن أسطوريّ تجاوز منزلة الأنبياء ليشبه الملائكة.

4. المرأة الرّافضة للاستلاب

والي جانب هذا النّمط من النّساء المستلَبات نجد المرأة التي ترفض العلاقة اللاّمتكافئة وواقع الاستلاب. وقد يَظهر هذا التمرّدُ في ردّ فعل انتقاميّ كما في «قطّتي الغضبى»، إذ ردّا على المعاملة اللاإنسانيّة للرجل تقيم المرأة علاقة أخرى. وإذ يسألها هل في حياتها رجل آخر تقول:

لو كنت إنسانا معي مرّة
ما كان هذا الرّجل الآخر[1]

وقد يتمثّل الرّفض في ثورة داخليّة سرعان ما تنطفئ، وتقبل المرأة أن تتسامح مع أخطاء الرّجل. وتظلّ صورتها مقترنة بالطّيبة ودفق العاطفة، كما في «أيظنّ»[2] أو «أخبروني»[3] أو «ماذا أقول له»[4] أو «اغضب»[5]. وقيمة هذه القصائد التي ظلّت تقدّم نموذج المرأة الضّعيفة أمام الرّجل أنّها كشفت أبعادا إنسانيّة في المرأة، وأخرجتها من صورة الغبيّة التي يسهل خداعها، أو المحتقرة لذاتها التي تقبل الإهانة، أو العاجزة التي لا تحسن الدّفاع عن نفسها، لِتُظْهِرَهَا إنسانا يحسّ ويتألّم ولا يقبل الإهانة استكانة إلى الذّلّ لكنّه يغلّب عاطفة الحبّ على الكبرياء. وهي في ذلك لا تختلف عن كلّ العشّاق الذين يتفانون في إرضاء المحبوب.

إنّ إعطاء الكلمة للمرأة في عديد القصائد ساهم في تصوير انفعالاتها وأحاسيسها. نجدها تعبّر عن الحبّ والحقد والمكابرة والرّغبة في الانتقام والانكسار والإحباط.. لقد خرجت من دائرة الصّمت ولفتت النّظر إلى أنّها إنسان حيّ يستحقّ أن يُعامَلَ معاملةً مختلفة. وقد يكون نزار قبّاني سرّب أفكاره في ما كتب. ولكنّ المهمّ

---

1 «قطّتي الغضبى»، حبيبتي، ج 1، ص: 431.
2 حبيبتي ج1 ص 401
3 حبيبتي، ج1 ص 429
4 الرّسم بالكلمات، ج 1، ص: 504.
5 الرّسم بالكلمات، ج 1، ص: 520.

أنّه أعطى المرأة حضورا في اللّغة، وأنّث الغزل، وجعل الأذن العربيّة تستأنس بالقصيدة الأنثويّة.

إذن يمكن أن نقول إنّ من فوائد هذه المرحلة أنّها أسمعت صوت المرأة. وإن كانت في جانب منها قد رسمت صورة سلبيّة لها، فإنّ نزار قبّاني لم يكن محايدا في رسم هذه الصّورة. فكثيرا ما كان يكشف عن تعاسة هؤلاء النّساء المستلبات ضعيفات الإرادة أمام الرّجل. بل أنّه لم يتردّد في إدانة رواسب التّقاليد التي تكبح تطوّر المرأة وكلّ ما يقضي على حيويّتها وانطلاقها ويحطّم شخصيّتها. يقول في قصيدته «الخرافة»:

حين كنّا.. في الكتاتيب صغارا
حقنونا.. بسخيف القول.. ليلا نهارا
درّسونا:
«ركبة المرأة عوره..
ضحكة المرأة عوره..
صوتها..
من خلف ثقب الباب – عوره»
...
يوم كان العلم في أيّامنا
فلقة تمسك رجلينا وشيخا.. وحصيرا
شوّهونا..
شوّهوا الإحساس فينا والشّعورا..
فصلوا أجسادنا عنّا..
عصورا.. وعصورا..
صوّروا الحبّ لنا .. بابا خطيرا
لو فتحناه يسقطنا ميّتين
فنشأنا سانجين
نحسب المرأة.. شاها أو بعيرا
ونرى العالم ..جنسا وسريرا..[1]

تفضح هذه القصيدة التي وردت على لسان الشّاعر بجرأة كبيرة ما في الفكر التّقليديّ من أوهام ومغالطات ضارّة وما فيه من أساليب القمع والكبت.

---

1 قصائد متوحّشة، ج 1، ص: 659 – 660.

وفي هذه المرحلة تجاوز الشّاعر التّعبير عن الانفعالات الظّرفية أو المواقف العابرة أو الحالات الخاصّة ليقدّم نمط حياة، أو نموذجا للمرأة التي هي نتاج التّربية التّقليديّة والقيم البالية ونتاج تسلط الرّجل. وقد كان هذا في مجموعة **«يوميّات امرأة لامبالية»**.

إنّ هذه المجموعة تعرض نموذجا في التّربية، قد تختلف طرائق تطبيقه ودرجة الالتزام به ولكنّه موجود في ذهن كلّ عربيّ. أنّه النّموذج الذي يكرّسه الموروث الثقافيّ والذي ترسّخ عبر قرون من قمع المرأة بشتّى الأساليب. ويتحدّث نزار قبّاني عن ظروف كتابة هذه المجموعة فيقول: ساعدتني الانطوائيّة التي غرقتُ فيها عامين كاملين في الصّين على تقمّص جسد امرأة شرقيّة، محاصرة بأسوار التّاريخ وعصبيّات الجاهليّة، وسكاكين القبيلة.. وكان من آثار هذا التّقمّص الدّراماتيكيّ العجيب، كتابي **يوميّات امرأة لامبالية ...**»[1].

تعيش المرأة في هذه اليوميّات حالة اغتراب كلّي، تحاصرها الذّاكرة الثقافيّة والسّلطة الأبويّة وتطالبانها بالخضوع الكلّي والتّخلّي عن حرّيتها، وتجعلان المحافظة على كيانها الاجتماعيّ بل وعلى حياتها مشروطة بتغييب جسدها، والتّضحية بحياتها العاطفيّة والوجدانيّة.

ولا تحاول هذه الفتاة أن تثور أو تتمرّد، بل لعلّها غير قادرة على ذلك. لهذا صارت إلى اللاّمبالاة والخضوع، ولم يبق فيها إلاّ رمق واحد هو الوعي بالظّلم المسلّط عليها والإحساس بالمرارة. تقول :

أنا أنثى...
أنا أنثى
نهار أتيت للدّنيا
وجدت قرار إعدامي
ولم أر باب محكمتي
ولم أر وجه حكّامي[2].

ويبيّن نزار قبّاني أنّ استكانة هذه المرأة نتجتْ عن أشكال التّسلّط التي تعرّضت لها. وفي **«رسالة إلى رجل ما»**، وهي شبه مقدّمة لليوميّات، يكشف على لسانها أسباب لامبالاتها واستسلامها؛ وتتمثّل أساسا في ثلاثة أنواع من أساليب

---

1 قصّتي مع الشّعر، ص: 114.
2 يوميّات امرأة لامبالية، ج 1، ص: 585.

القمع التي تستعمل في التّربية التّقليديّة للسّيطرة على البنت، وهي: التّخويف – والحرمان – والتّحقير.

ويستعمل صورا قويّة الدّلالة على مدى العنف المسلّط على الفتاة، ومعجما حسّيا يجسّم هذا العنف، مثل: السّكّين ـ السّاطور ـ الحراب ـ السيّاف، ثمّ الذّبح ـ قطع الرأس ـ القبر ـ الطمر في التّراب. وكلّ هذه الوسائل تسلّط على الجسد وتوحي ببشاعة الإرهاب الذي تنشأ فيه البنت. فهي تشعر أنّها مهدّدة في وجودها.

وإضافة إلى هذا المعجم وما شكله من صور العنف الجسديّ، فقد وظّف نزار قبّاني شخصية عنترة الفارس الجاهليّ رمزا للسّلطة الرّجالية وحارسا لقيم الذّكورة:

يا سيدي !
عنترة العبسيّ خلف بابي
يذبحني ..
إذا رأى خطابي..
يقطع رأسي..
لو رأى الشفاف من ثيابي..
يقطع رأسي ..
لو أنا عبّرت عن عذابي ...[1]

هذا عن أساليب التّخويف، أمّا عن الحرمان فيستعمل معجما آخر يدلّ على الحبس والحرمان من حرّية التّنقّل، والخروج من البيت: «القمقم المسدود» ـ «خاتم الرصاص» ـ « أقبية الحريم » ـ « قبري » ـ «المسلخ الكبير». وإضافة إلى ذلك صوّر أسلوبا آخر في قمع المرأة يقوم على إطلاق الأحكام الدّونية وحرمانها من التّمتّع بجملة من الحرّيات بحجّة أنّها أحقر من ذلك:

معذرة يا سيّدي
إذا تطاولت على مملكة الرّجال
فالأدب الكبير ـ طبعا ـ أدب الرّجال
والحبّ كان دائما
من حصّة الرّجال ..
والجنس كان دائما
مخدّرا يباع للرّجال..
خرافة حرّية النّساء في بلادنا

1 يوميّات امرأة لامبالية، ج 1، ص: 577.

فليس من حرّية
أخرى، سوى حرّية الرّجال ...[1]

لم يقض هذا العنف على المرأة في وجودها ولكنّه حطّم شخصيتها. وكثيرة هي العلامات المبثوثة في «اليوميّات» التي تدلّ على ذلك. وأوّلها عدم إحساسها بالحاجة إلى إثبات هويّتها :

اسمي أنا ؟ دعنا من الأسماء
رانية ... أم زينب
أم هند ... أم هيفاء
أسخف ما نحمله — يا سيّدي — الأسماء[2].

فهي كيان غير محدّد الملامح، وهذا من علامات التّشيّؤ والاستلاب الذي سيصل بها إلى مرتبة تقلّ عن مرتبة الحيوان[3]. وثانيها أنّها لم تعُدْ تثق بنفسها وبقدراتها العقليّة حتّى أضحت تعتبر نفسها امرأة حمقاء وتتمنّى أن تظلّ مجهولة لا يعرف هويّتها مَنْ يقرأ يوميّاتها.

وخلاصة القول إنّ هذه المرأة فقدت الرّغبة في التّمتّع بحقوقها الطّبيعية كالاعتراف بكيانها وإرادتها وإنجازاتها. لقد فقدت الرّغبة في كلّ ما يثبت ذاتها. ونعتقد أنّ هذا هو ما قصده نزار قبّاني باللاّمبالاة[4]. إنّ هذا النّمط من النّساء اللاّتي يجمعن بين الوعي والاستسلام هو النّمط الأمثل للشخصيّة السّلبيّة، لأنّهنّ واعيات بضرورة تغيير واقعهنّ ولكنهنّ غير قادرات على ذلك. وهو النّمط الأقرب إلى شخصية «المرأة الشرقية» أي أنّها الشّخصيّة الأكثر انتشارا في شرقنا العربيّ.

إنّ قيمة هذه المجموعة التي كُتِبَتْ في منتصف القرن تكمن في أنّها قدّمت تصوّرا جريئا في علاقة المرأة بالرّجل. وفي كونها طرحت قضيّة حرّية الجسد واحترامه. كما أنّ فيها انتقادا لكثير من الظّواهر الموجودة في مجتمعنا مثل:

---

1 يوميّات امرأة لامبالية، ج 1، ص: 579.

2 يوميّات امرأة لامبالية، ج 1، ص: 575.

3 تفضّل هذه الفتاة القطّ على نفسها، وذلك في المقطع 12 ومطلعه:
أفكّر أيّنا أسعد؟
أنا أم قطّنا الأسود (ص: 602).

4 قال عبد المحسن طه بدر في مقال « صوتان في يوميّات امرأة لامبالية »، الآداب، عدد 2، السّنة 17: 1969 : "هي ليست يوميّات والمرأة ليست لامبالية". ويمكن أنّ نوافق على أنّ المجموعة ليست يوميّات بالمعنى الاصطلاحيّ للكلمة. أمّا عن اللاّمبالاة فيبدو ان هناك اختلافا في المعنى الذي قصده كلّ من الأديبيْن..

- حرمان المرأة من حرّية التّصرّف في جسدها واعتبار أنّ للرجل حقوقا على هذا الجسم. فبحجّة الأبوّة أو الزّوجيّة يحرمها من أبسط الحرّيات كالخروج من البيت أو اختيار اللّباس أو ممارسة هواياتها...
- اعتبار جسد المرأة وسيلةَ متعةٍ للرّجل دون مراعاة حقّ المرأة أيضا في المتعة.
- التّمييز بين الذّكر والأنثى في التّنشئة. وفي هذا الصّدد تقول :

يعود أخي من الماخور ..
عند الفجر سكرانا ..
يعود كأنّه السلطان ..
من سمّاه سلطانا ؟
ويبقى في عيون الأهل
أجملنا وأغلانا
ويبقى في ثياب العهر
أطهرنا وأنقانا[1]

- ازدواجية الثقافة العربيّة والأخلاق الموروثة وقيامها على التّستّر في كلّ ما يخصّ الحياة العاطفيّة والجنسية:

لماذا نحن مزدوجون
إحساسا .. وتفكيرا.؟
لماذا نحن أرضيّون..
تحتيّون ..
نخشى الشّمس والنّور؟
لماذا أهل بلدتنا ؟
يمزّقهم تناقضهم ..
ففي ساعات يقظتهم
يسبّون الضّفائر والتّنانيرا
وحين اللّيل يطويهم
يضمّون التّصاويرا ..[2].

ترفض هذه المرأة واقعها الاجتماعيّ والشّخصيّ وتنقد كلّ المؤسّسات التي تساهم في المحافظة على هذا الواقع. فتهاجم «شرق الخرافة»، وهو كناية عن

---

1 يوميّات امرأة لامبالية، ج 1، ص: 612.
2 يوميّات امرأة لامبالية، ج 1، ص: 611.

المؤسّسات الثقافيّة، و«الخلفاء» و«الأمراء»، وقد كنّتْ بهم عن المؤسّسات السّياسيّة، و«المشانق» و«السكاكين»... وهي كناية عن الإرهاب الفكريّ والجسديّ.

وتتمثّل قيمة «يوميّات امرأة لامبالية» أيضا في أنّها لم تقتصر على عرض صورة عن المرأة العربيّة بل أنّها ساهمت في الكشف عن الأسباب الكامنة وراء الظّواهر: ما الذي يجعل ذاتا إنسانية تتحوّل إلى كتلة جسدية فاقدة للإرادة والقدرة على المواجهة واتّخاذ القرار وتحمّل المسؤولية؟ ما الذي يجعل المرأة ينبوع المشاعر السّامية تتحول إلى متاع.

كما تتمثّل في أنّها صوّرتْ عذاب المرأة وهي ترسف في أصفادها. ممّا يبرّر التّحريض الذي قدّم به نزار «اليوميّات»[1]، والدّعوة إلى الثّورة والتّمرّد على المؤسّسات التي تلغي وجودها كذات إنسانية، وجَعَلَهَا تصرخ:

على كرّاسقي الزّرقاء...
أسترخي على كيفي
وأهرب من أفاعي الجنس
والإرهاب ...والخوف...
وأصرخ ملء حنجرتي
أنا امرأة...أنا امرأة...
أنا إنسانة حيّه
أيا مدن التّوابيت الرخاميّة[2].

وتكمن قيمة المجموعة أيضا في أنّها قدّمت تصوّرا جديدا للجسد والعلاقة به. وينطلق هذا التّصوّر من احترام الجسد، ومن اعتباره جزءا من الطّبيعة يخضع لقوانينها ودورة الحياة فيها. لذلك يجب أن يُعامَلَ على هذا الأساس. وكثيرة هي الفقرات التي تتماهى فيها كاتبة «اليوميّات» مع الطّبيعة أو تتمثّل بها. ومنها قولها

أحسّ بداخلي بعثا
يمزّق قشرتي عنّي
ويسقي جذريَ الجائع
ويدفعني لأن أعدو ..
مع الأطفال في الشّارع
أريد .. أريد أن أعطي

1 لقد قدّم «اليوميّات» بالمقطع الذي مطلعه: ثُوري أحبّك أن تثوري.

2 يوميّات امرأة لامبالية، ج 1، ص: 595.

كأيّة زهرة في الرّوض
تفتح جفنها الدّامع
كأيّة نحلة في الحقل
تمنح شهدها النّافع[1].

كما تقول أيضا:

أحبّ أكونُ مثل طيور تشرين
أحبّ أضيعُ مثل طيور تشرين..
فحلوٌ أن يضيع المرءُ...
بين الحين والحين...[2]

إنّ هذه الرّغبة التي سبّبَ كبتُها تعاسةَ اللاّمبالية ستحقّقها «لوليتا» فتسعدها. هي أيضا تنطلق من نفس التّصوّر للجسد ولذلك تستلهم قوانين الطّبيعة في سلوكها وتشابه الطّبيعة في انطلاقتها وبساطتها.

إنّ سلوك «لوليتا» هو تحقّق تلقائيّ لخصائص الأنوثة. فكما تتفتّح الزّهرة، ينبض الحبّ في قلب هذه الفتاة. ولذلك لا يستعمل نزار قبّاني أدوات العطف في الفقرة الأولى من القصيدة :

صار عمري خمس عشرة
صرت أحلى ألف مرّة
صار حبّي لك أكبر
ألف مرّة ...[3]

ثمّ تتغنّى هذه الفتاة بتفتّح أنوثتها واكتمال جسدها. والقصيدة نشيد ليقظة الأنوثة في هذا الجسم الفتيّ، وبفرحة الطّفولة وعفويّتها، تتغنّى «لوليتا» بحياتها الجديدة وقد صار لها مظهر امرأة. وتطالب بأن تُعامَلَ على هذا الأساس. أنّها تعتزّ بأنوثتها لأنّها لا تنطلق من مقولات دينيّة تقوم على إعطاء الأولويّة للرّوح وعلى تحقير الجسد ولا من مقولات شهوانيّة يقتصر حضور الجسد فيها على الجنس. بل إنّها تعتبر أنّها جزء من الطّبيعة وهي مثلها مصدر للخصب والعطاء. ولذلك هي لا تكبّل جسمها بمفاهيم العيب والحرام. بل تتغنّى متماهية مع الطّبيعة في يقظتها الرّبيعيّة.

---

1 يوميّات امرأة لامبالية، ج 1، ص: 606 - 607.
2 يوميّات امرأة لامبالية، ج 1، ص: 596.
3 حبيبتي، ج 1، ص: 392.

صار عمري خمس عشرة
كلّ ما في داخلي.. غنّى وأزهر
كلّ شيء.. صار أخضر
شفتيّ خوخ .. وياقوت مكسّر
وبصدري ضحكت قبّة مرمر
وينابيع... وشمس... وصنوبر
صارت المرآة لو تلمس نهدي تتخدّر
والذي كان سويّا قبل عامين تدوّر[1] **.**

إنّ لوليتا تجسّم ولا شكّ الملامح النّفسيّة للأنوثة كما يتصوّرها نزار في وثوقها بنفسها واعتزازها بذاتها جسما وروحا. وقد جعلها الشّاعر تعبّر عن هذا الاعتزاز في غرور صبيانيّ، فأضفي على هذا الشّعور براءة وصفاء وأبْعَدَهُ عن الصّلف والزّيف. كما أنّها تمثّل النّموذج الذي يدعو إليه، في خروجها على المووث الذي يغيّب الجسد ويعوّد الفتاة السّكوت عليه.

وإضافة إلى ذلك سعى الشّاعر إلى اختيار نماذج نسائيّة تعيش لحظات حرجة، تكشف في تأزّمها عن النّتائج السّلبيّة للعلاقة غير المتكافئة بين الرّجل والمرأة كما في قصائد: **«حبلى»**[2] ، **«أوعية الصّديد»**[3] ، **«رسالة من سيّدة حاقدة»**[4] ، **«صوت من الحريم»**[5] ، **«الحبّ والبترول»**[6] . وعن هذه القصائد يقول: "وقصيدتي **«حبلى»** هي صورة عنيفة بالأسود والرّماديّ، للظّلم الواقع على جسد امرأة قليلة التّجربة .. سيّئة الحظّ .. وقصائدي **«أوعية الصّديد»**.. و**«إلى أجيرة»** و**«رسالة إلى رجل ما»** و**«صوت من الحريم»** و**«رسالة من سيّدة حاقدة»** و**«البغيّ»**: أليست كلّها تشهيرا واحتجاجا على شريعة الاحتكار والأنانيّة والإقطاع التي تتحكّم بالمجتمع العربيّ في علاقاته العاطفيّة والجنسية؟ (...) كان بوسعي أن أغمض عينيّ عن مسلسل الرّعب والجرائم العاطفيّة التي تبرزها الصّحف العربيّة في صفحاتها الأولى (..) لكنّني رجل لا أتقن فنّ الخديعة"[7] .

---

1 **حبيبتي**، ج 1، ص: 393 - 394.
2 **قصائد**، ج 1، ص: 340.
3 **قصائد**، ج 1، ص: 343.
4 **قصائد**، ج 1، ص: 334.
5 **حبيبتي**، ج 1، ص: 441.
6 **حبيبتي**، ج 1، ص: 445.
7 **قصّتي مع الشّعر**، ص: 201.

وتبّين هذه القصائد أنّ نزار قبّاني يرفض اعتبار جسم المرأة مجرد وسيلة متعة للرجل. وقد التزم بالدّفاع عن حقّها في الحبّ وفي أن تكون سيّدة جسمها لأنّ حرّية التّصرّف في النّفس هي التي تجعل الإنسان يحترم نفسه ويرفض الخضوع ويدافع عن كرامته. لا بدّ أن تشعر المرأة أنّ جسمها هو ملك لها لتشعر بكرامتها وتمتنع عن أن تتاجر به أو أن تبيحه لمن لا يستحقه.

إنّ استعباد المرأة يخفي تواطؤا اجتماعيّا وغضّ نظر عن كثير من أنواع السّلوك اللاّأخلاقيّ. ولا شكّ أنّ نزار قد تعمّد اختيار مواقف تصدم الرّأي العامّ ليكشف هذا التّواطؤ. وهو الذي يقول: "لا يمكن لقصيدة ذات مستوى إلاّ أنْ تخدش حياء المجتمع أو تزعزع قناعاته، أو تضرم النّار في أوثانه، وأفكاره وعاداته"[1]. ولعلّ أوضح قصيدة في هذا المجال هي قصيدة «حبلى» وقد قيلت في الخمسينات، ونحن بعد نصف قرن من ذلك الزّمن ما زلنا نرى المجتمع يُدين الفتاة التي تقع في هذا المأزق، ويتسامح مع الرّجل الذي شاركها في الوقوع فيه. وقد فسح لها الشّاعر المجال لا لتدافع عن نفسها فقط، بل لتكشف أين تكمن اللاّأخلاقيّة الحقيقيّة. فهي عِوَضَ أن تنكسر خوفا من الفضيحة تشهر إصبع الاتهام. وهذا ما لم يعجب الرّأي العامّ إذّاك. إضافة إلى أنّ أسلوب الخطاب المباشر الوارد في القصيدة جعل القرّاء يتوهّمون أنّ نزار هو المخاطب. وقد قال الشّاعر صالح جودت عقب نشرها، إنّ «حبلى» قصيدة يروي فيها نزار قصّة سقوطه مع فتاة جاءت تقول له أنّها حملت منه[2].

ولعلّ ما استفزّ الذّوقَ العام كذلك هو قلب الأدوار فَعِوَض أن تكون المرأة هي المدانة أصبحت هي المدينة. ولا شكّ أنّ كثيرين رأوا في ذلك تشجيعا للنّساء على اتّباع ذلك السّلوك.

إنّ القصيدة تقدّم الرّجل في صورة سلبيّة. فهو جبان «يمتقع» لدى سماع خبر الحمل ويصرخ «كالملسوع» فهو غير قادر على مواجهة الموقف، ويتصرّف تصرّفا لا أخلاقيّا، فهو يشتم حبيبته، يطردها، يكذب عليها، يساومها على وفائها وحبّها، ثمّ لا يتردّد في ارتكاب جريمة ليتخلّص من الموقف إذ يقرر: «سنمزق الطّفل».

أمّا المرأة فتبدو في صورة الضّحيّة التي تثير الشّفقة وتحمل على التّعاطف، لأنّها مخدوعة ومخذولة ومهانة، وقد اسودّت الدّنيا في عينيها:

---

1 محيي الدّين صبحي، مقدّمة الكون الشّعريّ عند نزار قبّاني، الدّار العربيّة للكتاب، ص: 17.

2 مجدي كامل، نزار قبّاني شاعر المرأة وأحلى ما كتب فيها، دار الوليد للدّراسات والنّشر، دمشق، القاهرة، ص: 74.

ماذا ؟
أ تبصقني ؟
والقيء في حلقي يدمّرني
وأصابع الغثيان تخنقني
ووريثك المشؤوم في بدني
والعار يسحقني
وحقيقة سوداء تملؤني
هي إنّني .. حبلى.[1]

كما أنّ قرارها أن تُسْقِطَ الجنين لا يُقَدَّمُ على أنّه إسقاط للجنين بقدر ما هو إسقاط للرّجل:

شكرا ...
سأسقط ذلك الحملا ..
أنا لا أريد له أبا نذلا ..[2]

هو إسقاط له في المستويين الفرديّ والعامّ، فهي بهذا القرار قد أخرجته من حياتها، وكذلك قد أسقطته اجتماعيّا وأخلاقيا لأنّه غير جدير بشرف الأبوّة.

ويبقى أفضل ما كتب نزار في رسم صورة المرأة الرّافضة لواقع الاستلاب قصيدة «الحبّ والبترول»، وفيها تلتحم قضيّة المرأة بقضايا المجتمع وتتوزّع القضيّة الأمّ: علاقة الرّجل بالمرأة، إلى قضايا أخرى: السّياسة والمال والوطن. لم تعد المرأة في هذه القصيدة كتلة جسديّة، ولا ذاتا إنسانية لها عواطف وأحاسيس فقط، بل صارت واعية بكيانها الاجتماعيّ، مدافعة عنه. أنّها ذات قضيّة وهي مغايرة للنّساء الأخريات، تجاوزت واقع الحريم وصارت ذاتا متكاملة تربط بين حياتها الجسديّة وحياتها الفكريّة، وترفض الرّجل لأنّه لا يفعل شيئا من أجل تغيير الواقع، وهو يكتفي بما يقدّمه له من امتيازات. ولذلك تجتمع في صورته مظاهر البذخ والبداوة.

ويستغلّ نزار هذا التّناقض ليرسم له صورة كاريكاتوريّة تكشف رفضه لأشكال السّلطة الانتهازيّة، التي تكتفي بامتلاك الثّروة ولكنّها لا تحرّك ساكنا لتخليص الذّات العربيّة من التّبعيّة والانهزام، كما أنّها تفرّط في الوطن بسلبيّتها.

1 **قصائد**، ج 1، ص: 341.
2 **قصائد**، ج 1، ص: 352.

إنّ التّركيز –في قضيّة المرأة– على حرّية الجسد، قد عرّضه إلى كثير من ضروب الانتقاد، منها ما جاء باسم الأخلاق ومنها ما جاء باسم الفكر التّقدّميّ. وقد قدّم بعض النقّاد ملاحظاتهم بلباقة وذكاء، كما فعل جبرا إبراهيم جبرا: فقد قارن بين ما ورد من أفكار في شعر نزار وما تدعو إليه حركة «تحرّر النّساء» في الدّول الغربيّة، ثمّ لمّح إلى أنّ نزار طرح موضوع «الدّفاع عن حقّ النّساء في الحبّ والجنس والحرّية» لأنّ أكثر قرّاء شعره من النّساء. ثمّ ذهب إلى أنّ شعر نزار أدّى إلى تناقض في موقفه من المرأة: "فهو الذي جعل منها لعبة، ووعدا بلذائذ الفراش، ثمّ يعود ليؤكّد على لسانها، رفضها أن تكون مجرّد لعبة ووعدا بلذائذ الفراش.."[1]. إنّ مثل هذا الكلام الذي يبدو محايدا يوحي بأنّ نزار لم يكتب ما كتب عن قناعة وإنّما تقليدا لأفكار راجت في أوروبا ومسايرة للجمهور.

أمّا غيره من النقّاد فلم يتورّع من التّهجّم عليه تهجّمًا فجًّا كما فعل نبيل خالد أبو علي إذ قال: "هل أخطئ لو زعمت أنّه يريد تحرير المرأة من قيود القيم والأخلاق، واحترامها لذاتها، يريدها أن تنطلق خلف شهواتها لتصبح جارية في ماخور الجنس تحت أقدام الرّجال"[2]. أو كما فعل شاكر النّابلسي إذ اعتبر أنّ نزار صمّم أن يعيش من شعره حياة رغدة ولذلك "امتهن التجارة العربيّة في النّصف الثّاني من هذا القرن، وهي تجارة العزف على وترين عربيّين مشدودين: الأوّل الجنس والثّاني السّياسة"[3].

ولئن أثارت تلك الأشعار السّخط والتّململ فإنّ نزار يعتبر نفسه صاحب قضيّة. وهو لم يتراجع عن انتقاد الواقع السّياسيّ بعد أن عرضت قصيدة «خبز وحشيش وقمر» لتناقش في مجلس النّوابّ. وكذلك لم يزده انتقاد النقّاد إلاّ جرأة في طرح قضيّة المرأة من زاوية رفع الحظر على جسدها وإعطائها حرّية التّصرّف فيه. فالحرّية عنده لا تتجزّأ والكرامة لا تكون إلاّ بتكامل الذّات جسدا وروحا.

---

1 جبرا إبراهيم جبرا، النّار والجوهر: دراسات في الشّعر، ط 3، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1982، ص: 150.

2 خالد أبو عليّ، نزار قبّاني شاعر المرأة والسّياسة، مكتبة مدبولي، 1999، ص: 149 — 150.

3 شاكر النّابلسيّ، الضّوء واللّعبة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط 1، 1986، ص: 383 — 384.

الفصل الخامس

مرحلـة
المحـــــاورة

أن تكوني امرأةً... أو لا تكونــــي...

تلك ... تلك المسألـــة

أن تكوني امرأتي المفضّلـــة

قطّتي التّركيّة المدلّلـــة...

أن تكوني الشّمس... يا شمس عيـــوني

ويدا طيّبة فوق جبيـــني

أن تكوني في حياتي المقبلـــة

نجمة... أو وردة... أو سنبلـــة

تلك.. تلك.. المشكلـــة[1]

---

1 «عاملت شاعرًا»، قصائد متوحّشة، ج 1، ص: 677.

ترتبط هذه المرحلة بالمرحلة السّابقة وتكمّلها، بل يمكن أن نعدّهما مرحلة واحدة تقوم على تبادل الحوار.

إلاّ أنّ هذه المرحلة تتميّز بحضور كثيف لصوت الرّجل وتبرز التّحوّلات التي طرأت على صورته وخاصّة على تصوّره للعلاقة بالمرأة.

لم يكن واقع المرأة العربيّة يُرضي نزار قبّاني، فالتزم بالمساهمة في تغييره وقد سعى إلى ذلك بلفت النّظر إلى معاناة المرأة المستلبة وآلامها النّفسيّة والجسديّة والبحث في أسباب هذا الاستلاب وتصوير بعض نتائجه. كما أنّه حرّضها على الثّورة تحريضا مباشرا. ولكنّه كان يعلم أنّ التّخلّص من الشرنقة التي التفّت حولها قرونا أمرٌ صعبٌ؛ لذلك استعمل أساليب أخرى لدفعها نحو التّحرّر. ومنها ما أسميته بالمحاورة. وهي عمليّة تكمل الإصغاء، وتكون فيها الكلمة للرّجل يناقشها ويحاول إقناعها.

وقد رأينا أنّ الإصغاء إلى صوت المرأة المعبّر عن وعيها بذاتها بدأ في مجموعة «**قصائد**» وذلك خاصّة في قصائد: «**رسالة من سيّدة حاقدة**» – «**حبلى**» – «**أوعية الصّديد**». وسنجد أنّ محاورتها بدأت أيضا في هذه المجموعة وخاصّة في قصيدتي «**إلى أجيرة**» و«**إلى ساذجة**». ثمّ تتواصل عمليّة المحاورة في المجموعات اللاّحقة. وإن كان الإصغاء قد وصل أوجه في مجموعة «**يوميّات امرأة لا مبالية**»، حيث احتكرت المرأة الكلمة تماما، فإنّ المحاورة ستتكثّف في ديواني «**الرّسم بالكلمات**» و«**قصائد متوحّشة**».

1. وللرّجل رأي

فاتن وجهك لكن في الهوى
ليس تكفي فتنة الوجه الجميل[1]

لم يتّخذ الحوار مع المرأة أسلوبا واحدا بل تنوّع واختلفت لهجته حدّة ولينا. وفي ديوان «**قصائد**» افتقر خطاب الرّجل إلى «آداب المحاورة» وبدا حادّا جارحا. ولعلّ ذلك يعود إلى تدنّي وعي المرأة في تلك المرحلة وطبيعة علاقتها بالرّجل. فبقدر توتّر العلاقات وتأزّمها تكون حدّة التمرّد. وقد رأينا المرأة في هذا الدّيوان تتّهم الرّجل بالنّذالة والدناءة والبلادة[2]. وقد عبّرت بهذا الشّتم عن حدّة الألم الذي تعانيه، وعن شدّة رفضها لهذا النّمط من الرّجال الذين يساهمون في استعبادها وإخضاعها. وسنرى الرّجل يعبّر بنفس الصّراحة الجارحة عن رفضه للمرأة الخاضعة والمستلبة. ففي قصيدة «**إلى ساذجة**» قدّم صورة للمرأة توحي ملامحها بانسحاق شخصيّتها وبأنّها جسد بلا روح فهي: «فارغة العيون»، «ميتة الشّفاه»، «هامدة كالموت كالصّقيع .. ».

---

1 «هاملت شاعرًا»، قصائد متوحّشة، ج 1، ص: 679.

2 في قصائد: «حبلى» – «رسالة من سيّدة حاقدة» – «أوعية الصّديد».

ويلفت النّظر في هذه القصيدة أنّه كان يبدأ الفقرة بنعوت تبدو مستحبّة في المرأة حسب مقاييس الأنوثة الرّائجة، ثمّ يستدرك بعد ذلك للتّعبير عن رأيه الخاصّ:

لا شكّ ... أنت طيّبه
بسيطة وطيّبه ...
بساطة الأطفال حين يلعبون
وأنّ عينيك هما بحيرتا سكون
لكنّني ...
أبحث يا كبيرة العيون
أبحث يا فارغة العيون
عن الصّلات المتعبة..[1]

وهكذا تقوم القصيدة على استدراكات متتالية. فهي تقدّم حكما إيجابيّا ثمّ تنقضه، كأنّما يتعمّد تحطيم صورة قائمة في العقليّة السّائدة، وفي ذهن هذه المرأة. إضافة إلى ذلك عبّر عن حزنه وعجزه عن حبّها. أمّا في «إلى أجيرة» فإنّ التّحريض قد اتّخذ شكل الاستفزاز الصّارخ. فقد تقمّص نزار قبّاني شخصية الرّجل الذي يستعمل المال ليذلّ المرأة ويستعبدها، ليكشف عن المشاعر العدوانيّة التي يخفيها هذا الرّجل. ولا شكّ أنّه يتعمّد كسر الهالة التي تحيطها العقلية التّقليديّة بالرّجل ويقدّمه في صورة تثير حقد المرأة وتدفعها إلى التّمرّد. وقد استعمل عبارات مشحونة بالإهانة والاحتقار مثل: «حطمتُ عزّتكِ» — «ضمن غنائمي» — «أصبح خادمي» [ثغرك] — «وطأته» — «ركلته» — «ذللته» [حسنك]. كما شبّهها بـ«القطّة العمياء» — و«الفأر الجبان». ثمّ إنّه يستفزّها بما يدلّ على قرفه من خضوعها وذلّها لتتمرّد وتردّ الفعل:

ولهوت فيك فما انتخت
شفتاك تحت جرائمي
والأرنبان الأبيضان
على الرّخام الهاجم
جبنا ...
فما شعرا بظلم الظّالم ...
وأنا أصبّ عليها

---

1 قصائد، ج 1، ص: 308.

ناري، ونار شتائمي
ردّي ... فلست أطيق حسنا
لا يردّ شتائمي !![1]

2. أرفض جلباب أبي

وفي هذه المرحلة سعى نزار قبّاني إلى انتقاد شخصيّة الرّجل الشّرقيّ وذلك بتقمّص هذه الشّخصيّة وكشف ما في سلوكها من استهانة بالمرأة واستغلال لها. وذلك في عديد القصائد مثل «التّفكير بالأصابع»[2]، «رسائل لم تكتب لها»[3]. وأوضح نموذج في هذا المجال قصيدة «الرّسم بالكلمات»، وفيها تبجّج باستعباد المرأة واستغلالها:

لم يبق نهد ... أسود أو أبيــض
إلاّ زرعت بأرضه رايـــاتي ...
لم تبق زاوية بجسم جميلــــة
إلاّ ومرّت فوقها عربـــاتي ...
فصّلت من جلد النساء عبـــاءة
وبنيت أهراما من الحلمـــات[4]

وقد أثارت هذه القصيدة ضجّة واتّهم نزار قبّاني بسببها بالدّنجوانية والشّهريارية. وممّا قاله في الدّفاع عن نفسه: "الكلام بضمير المتكلّم في قصيدتي «الرّسم بالكلمات» سبَّبَ لي الكثير من المشكلات والإدانات، وانضمّ «المثقفون» إلى الجوقة، ليفتحوا عليّ النّار ويدينوني بتجارة الجواري.(..) ضمير المتكلّم فيها هو ضمير الجمع، أي ضمير جميع ذكور القبيلة الذين اعتبروا جسد المرأة ورشة للقصّ، والتّفصيل، والخياطة.(..) ثمّ لماذا قرأتم أوّل القصيدة، ولم تقرؤوا آخرها؟:

واليوم أجلس فوق سطح سفينـــتي
كاللصّ، أبحث عن طريق نجـــاة
أين السّبايا ... أين ما ملكت يـدي
أين البخور، يفوح من حجـــراتي
الجنس، كان مسكنا جرّبتــــه
لم ينه أحزاني ، ولا أزمـــاتي

---

1 قصائد، ج 1، ص: 384.
2 الرّسم بالكلمات، ج 1، ص: 541.
3 قصائد، ج 1، ص: 320.
4 الرّسم بالكلمات، ج 1، ص: 464.

اليوم ... تنتقم النّهود لنفسهـــا
وتردّ لي الطّعنات ... بالطّعنــات
كلّ الدروب أمامنا مســــــدودة
وخلاصنا في «الرّسم بالكلمــات»

إنّي أعتبر قصيدة «الرّسم بالكلمات» من أكثر قصائدي ارتفاعا وحضارة وأخلاقيّة، ولكن ماذا أفعل إن كان النّقد العربيّ يرى عباءاتي النّسائيّة، ولا يرى عباءات أحزاني...؟[1].

سنتوقّف عند العبارة الأخيرة من كلام نزار. ذلك أنّها فعلا تكشف عن الغاية من هذه القصيدة ومن مثيلاتها التي قدّم فيها نزار صورة للرجل الشّرقيّ وجعله يعترف بدوره في تدجين المرأة واستعبادها. أنّها تكشف شقاءه بهذا الدّور. وتصوّر تعاسة السيّد الذي بوّأه المجتمع منصب السّيادة رغم أنفه. ومن أبرز القصائد التي تصوّر هذا البُعْدَ الإنسانيّ في الرّجل وبحثه عن علاقات إنسانيّة بعيدة عن العنتريات وموازين القوى: قصيدة «دموع شهريار» وفيها تقمّص شخصية شهريار باعتباره رمزا للرّجل الشّرقيّ الذي تقوم علاقته بالمرأة على النّفي المطلق لذاتها الإنسانيّة، واعتبارها متاعا تقاس قيمته بل حياته بمدى صلوحيّته للاستعمال.

تقمّص نزار قبّاني هذه الشّخصيّة ليصوّر شقاءها. والعنوان يدلّ على ذلك. فقد رأى فيها رمزا للرّجل الذي يُفرض عليه أن يتعامل مع نساء لا شخصيّة لهنّ، نساء يُخْتَزَلْنَ في أجسادهنّ. وممّا قاله في الدّفاع عن تصوّره هذا: "إنّ شهريار كان فنّانا وإنسانا وكان –وهذه هي النّقطة الهامّة في شخصيّته– أحاديّ النّظرة في الحبّ..كان يبحث في أعماقه عن امرأة... امرأة واحدة تحبّه... لا لأنّه ملك، ولا لأنّه صاحب قوّة وسلطان ولكن لذاته. إنّ وليمة الجنس التي كانت تُقدَّم إليه كلّ ليلة أثارت قرفه وثورته، وليس السّيف الذي كان يغمده في أجساد النّساء... سوى رمز لقتل التّفاهة"[2].

كثيرة هي القصائد في ديوان «الرّسم بالكلمات» التي تصوّر رفض الرّجل للثّوب الذي ألبسه إيّاه المجتمع والتّاريخ. أنّه يرفض قناع الرّجل الشّرقيّ التّقليديّ، ويريد أن يظهر على حقيقته إنسانا يبحث في الحبّ عن التّواصل والانسجام... وقد رأى جبرا إبراهيم جبرا في هذا الموقف «فعل ندامـــة»، وقال: " إنّ الذي نـراه في «الرّسم بالكلمات» إنّما هو بداية صراع داخليّ في الشّاعر كان غائبا من قبل.

---

1 حوار مع مجلّة الكرمل، عدد: 27: 1988، ورد في «لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي»، ص: 53 — 54.
ملاحظة: هناك اختلاف في ترتيب الأبيات الواردة في الشّاهد عن ترتيبها الأصليّ في القصيدة.

2 قصّتي مع الشّعر، ص: 155.

ما جدوى هذا الحبّ وهذا الجمال، إذا كانت النّهاية هي الحزن والضّجر والشّعور بأنّ الانتصار تافه؟... الحوار حوار اعتراف ونقد للذّات، والكفـــارة هي إعطـــاء المرأة حقّا كان الرّجل يحجبه عنها، فيحوّل الرّجل بذلك كلّ حبّ له، مضى أو سيأتي، إلى فعل من أفعال الإرادة المطلقة، والحرّية المطلقة للرجل والمرأة معا، فيه تطهير لكليهما، وتحطيم لإرادة المدينة ومؤسّساتها البالية المبنيّة على الظّلم والرّذيلة والقهر...»[1].

استعمل جبرا إبراهيم جبرا معجما دينيّا مسيحيّا: «ندامة» - «اعتراف» - «كفّارة» - «تطهير». ولا أظنّ أنّه يتماشى مع حال نزار قبّاني ولا أظنّ أنّ هنالك شعورا بالذّنب أو ندما، وإنّما هنالك نضج في تصوّر العلاقات العاطفيّة ووعي بضرورة تغيير ما هو سائد وتأسيس علاقات قائمة على التّكافؤ. وأعتقد أنّ النّاقد قدّم هذا التّفسير لأنّه اعتبر أنّ ضمير المتكلّم يمثّل «أنا» الشّاعر، بينما يتكلّم الشّاعر بلسان الرّجل العربيّ عموما. إنّ قصائد نزار هذه لا تعكس تجربة فرديّة بقدر ما تعكس تجربة جماعة هو فرد فيها. لذلك سيستعمل عدّة أقنعة تعكس تصوّره للرّجل الشّرقيّ، منها قناع ديك الجنّ الحمصيّ، هذا الشّاعر الذي قتل حبيبته بدافع الغيرة ثمّ ندم على ذلك. وقد كتب نزار «ديك الجنّ الدّمشقيّ» ليصوّر تعاسة الرّجل الذي يُحَكِّمُ غريزةَ التملّك في الحبّ ويتصرّف بمنطق الغلبة وردّ الفعل والثّأر. وفيها يقدّم صورة تكاد تكون كاريكاتوريّة للرّجل التّقليديّ في قوّة شكيمته وسيطرته على انفعالاته وتعاليه على المرأة حتّى يصل إلى نفيها نفيا مطلقا، ولكنّه يجعله يختم القصيدة باعتراف يعبّر عن إحساسه بالخسران:

حسناء...لم أقتلك أنت ...
وإنّما...نفسي قتلت[2].

وفي قصائد أخرى يقدّم نزار نموذج الرّجل الذي تحرّر من هيمنة الصّورة التّقليديّة وصار يبحث عن العلاقات المتكافئة. ففي «**إلى تلميذة**»[3] و«**يوميات قرصان**»[4] يرفض الرّجل إقامة العلاقة مع امرأة تصغره سنّا. وكذلك في قصيدة «**إلى مراهقة**» وفيها يقول:

منطق الأربعين...يلجم أعصـــابي
فعفوا... إن لم تثرني الطّيـــوب

1 النّار و الجوهر: دراسات في الشّعر، ص: 153.
2 الرّسم بالكلمات، ص: 551.
3 الرّسم بالكلمات، ص: 491.
4 الرّسم بالكلمات، ص: 494.

ما أنا فاعل بخمسة عشـــــــــــر
شهد الله... أنّه تعذيـــــــــــب
لك عمر ابنتي... ولين صباهـــــا
وتقاطيعها... فكيف الـــهروب[1]

وفي «ما بعد العاصفة» لا يتردّد الرّجل في التّعبير عن ضعفه أمام المرأة ويتسامح مع أخطائها وهو يتّخذ موقفا شبيها بالموقف الذي اتّخذته المرأة في قصيدة «أيظنّ»

أتُحبّنِي بعد الذي كان؟
إنّي أحبّك رغم ما كان
ماضيكِ لا أنوي إثارته
حسبي بأنّكِ هاهنا الآن[2].

وفي هذه المرحلة نلاحظ تقلّصا مطّردا في حضور الجسد، إذ لم يعد يهتمّ بتصوير الجمال الظاهر بقدر اهتمامه بتحديد تصّور جديد للعلاقة العاطفيّة يخرج بها عن كونها تحقيقا للمتعة وإشباعا للغرائز، ويقدّمها على أنّها سعي دائم نحو التّواصل والتّفاهم. أنّها مغامرة نحو تحقيق الذّات ولا يمكن لمثل هذه المغامرة أن تقوم مع امرأة ليس لها وعي بذاتها ولا شخصيّة متماسكة ولا تصوّر لما تريد. ولذا يرفض المرأة المسلوبة الإرادة الخاضعة والمرأة الزّائفة:

أنت نافقت كثيرا
وتجبّرت كثيرا
ووضعت النّار في كلّ الجسور الذّهبيّة
أنت منذ البدء يا سيّدتي
لم تعيشي الحبّ يوما كقضيّة
دائما كنت على هامشه
نقطة حائرة في أبجديّة
قشّة تطفو...على وجه المياه الدّاخليّة
كائنا... من غير تاريخ... ومن غير هويّة[3].

---

1 الرّسم بالكلمات، ج 1، ص: 439.
2 الرّسم بالكلمات، ج 1، ص: 486.
3 الرّسم بالكلمات، ج 1، ص: 486.

وقد يتّخذ الحوار لهجة ليّنة يحاول به إقناع المرأة بالاقتراب منه ومن الصّورة التي يريدها. ويتجلّى ذلك في ما ترشح به القصائد من عبارات التحبّب والتودّد، فهو يخاطب المرأة بألطف العبارات: «يا أميرتي» - «يا سيّدتي» - «يا صغيرتي» - «يا حبيبتي» - «يا عزيزتي» - «يا شمس عيوني»، وفي أسلوب الإقناع الذي أصبح يقوم على التّرغيب والنّصح والتوسّل أحيانا:

افهميني
أتمنّى مخلصا أن تفهميني
انصتي لي
أتمنّى مخلصا أن تنصتي لي[1]

ويطبع الحوار التّعليميّ الكثير من قصائد هذه المرحلة. وكثيرا ما تتكوّن هذه القصائد من فقرات متعدّدة يبدؤها الشّاعر غالبا بنفس اللازمة ثمّ يفصّل القول مفسّرا مبرّرا ضاربا المثل. ففي قصيدة «يجوز أن تكوني» يكرّر المطلع ستّ مرّات، وفي كلّ فقرة يقدّم صورة مختلفة للمرأة المغريّة في شكلها الخارجيّ أو في سلوكها، ولكنّه يُنهي القصيدة باستدراك يبيّن فيه بوضوح أنّه حتّى في الجنس إنّما يبحث عن التّواصل لا عن الوصال.

لكنّني أشعر بالكآبة
فالجنس في تصوّري
حكاية انسجام
كالنّحت، كالتّصوير، كالكتابة...
وجسمك النقيّ، كالقشطة كالرّخام
لا يحسن الكتابة...[2]

ونجد في قصيدة «تريدين» ثلاث فقرات تبدأ بعبارة «تريدين مثل جميع النساء» ثمّ يعدّد أشياء ترمز إلى البذخ والثروة والجاه والسّلطة والحبّ الرّومانسيّ، وقد استغلّ معجما تراثيّا ووظّف صورا موجودة في المخيال الشّعبيّ: «كنوز سليمان» - «أطباق منّ وسلوى» - «بلاط الرّشيد» - «ديوان كسرى» ليصوّر الأحلام الزّائفة التي تعشّش في ذهن المرأة. ثمّ تأتي المقابلة بين هذا العالم الخياليّ الخرافيّ وبين عالم الحياة اليوميّة لتعيد العلاقة إلى الواقع.

---

1 «هاملت شاعراً»، قصائد متوحّشة، ج 1، ص: 678.

2 الرّسم بالكلمات، ج 1، ص: 529.

وبعدُ
أيا شهرزاد النّساء
أنا عامل من دمشق...فقير[1]...

وقد يتّخذ الحوار طابع الوضوح والموضوعيّة، وإن ظلّ بعيدا عن العنف والتوتّر. ونجد هذا خاصّة في ديوان «**قصائد متوحّشة**» حيث يبتعد الشّاعر عن لهجة المجاملة والملاطفة ويستعمل الحياد والصّراحة. ويكشف هذا التّعامل عن احترام لشخصية المرأة وإقرار بقدرتها على الفهم وأخذ القرار. وإن لم تخلُ هذه القصائد من اللّهجة التّعليميّة فهي تخاطب عموما عقل المرأة، وتستعمل الأسلوب المنطقيّ في الإقناع ولا تستعمل التّأثير العاطفيّ. ومنها قصيدة «**اختاري**» وفيها يطالب المرأة بتحمّل مسؤولية كاملة في اختياراتها وتحمّل تبعة سلوكها.

3. حدود الصّورة

اهتمّ نزار قبّاني في هذه المرحلة بالنّواحي النّفسيّة للمرأة، وسعى إلى نحت صورة للمرأة الواعية بذاتها المستقلّة بشخصيتها. ولكنّه سلّط الضّوء على ما يتجلّى من هذه الصّورة في حياتها العاطفيّة والوجدانيّة دون الاهتمام بتجلّياتها في الحياة الاجتماعيّة ، فبدت هذه الصّورة ذات بعد واحد. وهذا ما أدّى إلى احترازات كثيرة على مفهوم حرّية المرأة عند نزار قبّاني. ولكنّ الأكيد أنّ شعره تميّز بالجرأة في تصوير هذا الجانب المعتّم من شخصيّة المرأة. فقد تكلّم الشّاعر عمّا سكت عنه المصلحون. تكلّم عن الآلام النّفسيّة وعن القهر العاطفيّ وأعطى قيمة للحياة الباطنيّة وللانفعالات الوجدانيّة.

تتبّع نزار قبّاني في هذه المرحلة المرأة في صراعها ضدّ واقع الاستلاب الذي فرضته عليها العادات والتّقاليد. والأهمّ من هذا أنّه صوّر دعم الرّجل لها في صراعها هذا. وبيّن أنّ القضيّة مشتركة بينهما، وأنّ حريّة المرأة هي حلقة من السّلسة الحديديّة التي تكبّل الإنسان العربيّ من ميلاده إلى موته"[2].

---

1 **الرّسم بالكلمات**، ج 1، ص: 516.

2 **المرأة في شعري وفي حياتي**، ص: 106.

الفصل السّادس

الخصائص الفنّية في مرحلتي الإصغــــاء والمحـــاورة

من أين أدخل في القصيدة يا تـــرى
وحدائق الشّعر الأمين خـــراب
لم يبـق في دار البلابـل بلبــل
لا البحتري هنـــا ولا زريـــاب
شعـراء هذا اليــوم جنس ثالـــث
فالقول فوضى والكــلام ضبـــاب
يتهكّمون على النّبيـــذ معتّقـــا
وهمُ على سطح النّبيـــذ ذبـــاب
فالخمر تبقى إنْ تقـادم عهدهـــا
خمرا وقد تتغيّـــر الأكـــواب

تتكامل مرحلتا الإصغاء والمحاورة وتكوّنان وجهين لموضوع واحد هو الحوار الدّائر بين الرّجل والمرأة.

وقد اختلفتا باختلاف وجهة النّظر، وصيغة الخطاب المهيمنة في كلّ منهما، وقصديّته. إلاّ أنّ الأساليب الفنّية التي وظّفت في صياغة هذا الحوار وفي تصوير واقع المرأة الجديد هي واحدة.

لذلك فضّلنا أن نُجْمِلَ القول في الحديث عنهما حتّى لا نسقط في التّكرار. كما فضّلنا أن ندرج ذلك في فصل مستقلّ لأنّنا نعتبر هاتين المرحلتين أخصب المراحل في حياة الشّاعر الفنّية وأكثرها قيمة في بلورة شعريّته وتأسيس خصائص الكتابة الشّعريّة عنده. وتتجلّى هذه الخصائص في لغة القصيدة وصيغها، وبنيتها، وموسيقاها وصورها الشّعريّة.

1. تبسيط اللّغة

سعى الشّاعر منذ ظهور مجموعة «قصائد» إلى تبسيط اللّغة والابتعاد بها عن التأنّق والصّنعة، وتقريبها أكثر ما يمكن من الكلام العاديّ. وقد برّر اختياره هذا بتأثّره باللّغة الانكليزيّة، وقد أعجب بدقّتها ووضوحها ونعتها بأنّها لغة حقيقة لا لغة طرب، وأنّها لغة اقتصاد وتقنين؛ وقال: " إنّ تأثيرات اللّغة الانكليزيّة على مجموعتي «قصائد» وما صدر بعدها من مجموعات مثل «حبيبتي» و«الرّسم بالكلمات» كانت تأثيرات هامّة تتعلّق بمنطق اللّغة وطريقة التّعامل معها"[1]. كما برّر هذا التّحوّل بالتطوّر الطّبيعيّ للّغة، وبتطوّر الواقع، وبتغيّر مواضيع الشّعر. وممّا قاله: "لم أكنَ آسفا ولا حزينا على انتهاء مرحلة التّطريز والسّيراميك في شعريّ، فمثل هذه المرحلة في تأنّقها وجماليّاتها قد استنفدت أغراضها وفقدت أهمّيتها[2].

ولعلّ سببا آخر دفع نزار إلى تطوير أساليبه، ولكنّه لم يبح به بل بدا من فلتات لسانه، هو الرّغبة في فرض نفسه شاعرا معاصرا، والمحافظة على مكانته وشهرته.

لابدّ أن نذكر أنّ هذه المرحلة زامنت الخمسينيات، وأنّ حركة الشّعر الحديث كانت في أوج نشاطها؛ وقد لمعت أسماء كرّست سيادتها على الشّعر العربيّ، كالسيّاب والبيّاتي وأدونيس... كما أنّ تكتّل جماعة «شعر» قد زعزع المفاهيم السّائدة، ودعّم توجّها خاصّا جديدا في الشّعر ظلّ نزار على هامشه. وكان عليه أن يبحث عن أسلوب يزاحم به هؤلاء الشّعراء حتّى لا يهمَّشَ فعلا. وأثناء حديثه عن عزمه على تبسيط اللّغة عبّر عن تخوّفه من ردّة الفعل التي يمكن أن تحدثها هذه السّهولة وتساءل: "وبكلمة أخرى هل غموض الرّؤية، وغموض الوسيلة، وغموض طريقة العرض هي معيار أهمّية الشّاعر؟ إنّ إزراباوند، وهو أبو مدرسة الشّعر الحرّ وبطريركها، كان ينادي بعودة الشّعر إلى معالجة الأشياء مباشرة، ورفض أيّة كلمة لا تضيف شيئا إلى بناء القصيدة. وكان يقول دائما «إنّنا نتألّم من استخدام اللّغة بغية إخفاء الفكر». وكان علم البيان هو الشّيء الوحيد الذي تمنّي إزراباوند لو أنّه قادر أن يطلق عليه النّار"[3].

إنّ مثل هذا الجواب يدلّ على أنّ السّهولة إنّما هي اختيار انبنى على فهم خاصّ للحداثة الشّعريّة أو على موقف منها. فمنذ الخمسينات سار نزار قبّاني في

---

1 قصّتي مع الشّعر، ص: 47 – 48.

2 قصّتي مع الشّعر، ص: 49.

3 قصّتي مع الشّعر، ص: 53.

خطّ مفارق لحركة الحداثة الشّعريّة التي تزعّمتها جماعة «شعر». وسيقف في الخطّ الموازي الذي لا التقاء له معها وسيسعى إلى تدعيم موقفه بمفهوم متكامل للشّعر قائم على الوضوح، والتّواصل مع الجمهور، وتوظيف الشّعر في خدمة المجموعة. وقد عبّر عن هذا الموقف فقال:

نرفض الشّعر عتمة ورموزا
كيف تسطيع ان ترى الظلماء

وقال:

نرفض الشّعر كيمياء وسحرا
قتلتنا القصيدة الكيمياء[1]

سعى نزار قبّاني إلى تبسيط اللّغة بتخليصها من الزّخارف والتّراكيب المعقّدة والألفاظ الصّعبة. كما أنّه ابتعد عمّا ذهب إليه شعراء الحداثة من بعثرة الجملة العربيّة وعدم احترام بنيتها النّحويّة. وفي هذا المستوى التزم نزار قبّاني بالمحافظة على العناصر الأساسيّة للجملة العربيّة الفصيحة. وكان في خرقه لبعض القواعد لا يتجاوز الثّانوي منها، وقد يحذف بعض المتمّمات كما فعل في الجملة الثّانية إذ حذف المتمّم بعد فعل « يضجر» في قوله:

أنا وحدي...
دخان سجائري يضجر
ومنّي مقعدي يضجر[2]

وقد يحذف « أنْ » المصدريّة كما في قوله:

أحبّ أكون مثل طيور تشرين
أحبّ أضيع مثل طيور تشرين[3]

وقد يستغني أحيانا عن اسم الموصول كما في قصيدة الحزن :

تلك العيناها
أصفي من الماء الخلجان[4]

وفي قصيدة **«يا زوجة الخليفة»**:

قصائدي الكتبتها بالضوء والقطيفة[5]

---

1 **إفادة في محكمة الشّعر**، ج 3، ص: 299.

2 **الرّسم بالكلمات**، ج 1، ص: 530.

3 **يوميّات امرأة لا مبالية**، ج 1، ص: 596..

4 **قصائد متوحّشة**، ج 1، ص: 705.

5 **قصائد متوحّشة**، ج 1، ص: 699.

ونذكّر بان هذه التّراكيب لا تؤثّر في فهم القصيدة ولا تؤدّي إلى غموض المعنى لأنّها قريبة من استعمالات موجودة في اللغة العامّية، فالتّركيب ليس غريبا على أذن العربيّ المعاصر. وقد استعمل نزار قبّاني الكثير من التّعابير العامّية وأدخلها في الشّعر لأنّه رآها أكثر حيويّة وقدرة على الإبلاغ. ولعلّ تداولها جعلها مشحونة بانفعالات أقوى حاضرة في ذهن المتلقي، من ذلك «لا أقدر على» بمعنى «لا أحتمل»:

حبّك طفل أشقر
طفل على دموعه لا أقدر[1]

أو استعمال «عَلَى كيفي» بمعنى «كما أريد»:

على كرّاستي الزّرقاء
استرخي على كيفي[2]

لقد كان أميل إلى التّعابير المتداولة دون المخزونة في القواميس. ومن التّعابير غير الفصيحة التي استعملها: «أبكي على ذراعيه» – «لم تكن تهتمّ فيّ» – «شكرا لطوق الياسمين» – «حسابي القديم صفيته..بلحظة فمن بنا الخاسر»...

ونلاحظ ميلا إلى تقديم الفعل على الفاعل ولكنّ هذه الظّاهرة يمكن أن تدخل في مجال التّركيب الاسميّ، يقول في قصيدة «أين أذهب»:

لم أعد داريا...إلى أين أذهب
كلّ يوم أحسّ أنّك أقرب
منذ أحببتك ... الشّموس استدارت
والسّماوات صرنَ أنقى وأرحب
منذ أحببتك البحار جميع
أصبحت من مياه عينيك تشرب[3].

واستعمل أيضا الجمع عِوَضَ المثنّى: «العيون الزّرق» عوض «العينان الزّرقاوان». واستعمل جمع التّكسير عوّض المؤنّث: «الضّفائر السّود» عوّض «الضّفائر السّوداء».

لقد أراد نزار قبّاني أن يُنْهيَ حالة الفصام التي يعيشها العربيّ في مستوي اللّغة بين لغة كلاسيكيّة "متبرّجة لا تسمح لأحد برفع الكلفة معها" وبين لغة عامّية

---

1 **الرّسم بالكلمات**، ج 1، ص: 475.
2 **يوميّات امرأة لامبالية**، ج 1، ص: 595.
3 **قصائد متوحّشة**، ج 1، ص: 691.

"نشيطة متحرّكة مشتبكة بأعصاب النّاس وتفاصيل حياتهم" ورأى أنّ الحلّ في اعتماد لغة ثالثة تأخذ من اللّغة الأكاديميّة منطقها وحكمتها ورصانتها ومن اللّغة العاميّة حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة"[1]

وقد اعتبرت لغته الشّعريّة المفتاح الحقيقيّ لشعره وأنّها أهمّ إنجازاته. إنّه بهذا الاختيار استغلّ ما في اللّغة العاميّة من طاقة تعبيريّة تأتي من ارتباطها بتجارب معيشة حيّة ومن حضور مدلولاتها في ذهن الجمهور وارتباطها ارتباطا وثيقا بكلّ لحظات حياته وخاصّة حياته الوجدانيّة. ويمكن أن نقول إنّه أدخل لغة الشّارع إلى الشّعر.

2. المونولوق الدّراميّ

اتّخذت هذه البساطة مداها التّعبيريّ الواسع في أسلوب استغلّه نزار قبّاني أفضل استغلال في هذه المرحلة. وهو ما سمّاه «الحوار المسرحيّ». يقول في **«قصّتي مع الشّعر»**: "ففي قصيدة مثل **«حبلى»** استعملتُ لغة الدّراما والحوار المسرحيّ حيث لا يسمح للّغة أن تأخذ حجما أكبر من حجمها الطّبيعيّ وتتمدّد قسريًّا على حساب الفكرة"[2].

والواقع أنّ الكثير من قصائد هذه المرحلة وردت في شكل حوار فرديّ مباشر وغير باطنيّ تتكلّم فيه شخصيّة مستقلّة، وهي أحيانا امرأة وأحيانا رجل، تخاطب سامعا لا يشارك في الحوار ولكنّه يكون حاضرا في الخطاب. وهي بذاك تشبه التّيرادة المسرحيّة. انتبه النّقاد إلى هذه الظّاهرة ولاحظ جبرا إبراهيم جبرا ذلك خاصّة في ديوان **«حبيبتي»**، وعنه قال: "الدّيوان يكاد يكون بمجموعه حوارا متواصلا بين اثنين وبشيء قليل من إعادة ترتيب القصائد يمكن أن يُقْرَأَ كحوار مسرحيّ، ولو أنّه أقرب إلى الحوار الغنائيّ"[3].

هذا النّوع من الحوار الفرديّ موجود في الشّعر الغربيّ، ويسمى «المونولوق الدّراميّ». ويعرّفه ابراهيم فتحي بأنّه "شكل شعريّ تتكلّم به شخصيّة مفردة إلى سامعين صامتين في لحظة حرجة لتكشف عن كلّ من الوضع الدّراميّ وعن ذات نفسها، مثل «أغنية حبّ»، ج. ألفرد برنروك لأليوت"[4].

---

1 **قصّتي مع الشّعر**، ص: 119 – 120..

2 **قصّتي مع الشّعر**، ص: 48.

3 جبرا إبراهيم جبرا ، **النّار والجوهر: دراسات في الشّعر**، ص: 148.

4 إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبيّة**، المؤسّسة العربيّة للنّاشرين المتّحدين، صفاقس، الجمهوريّة التّونسيّة، ط. 1986، ص: 361.

لقد كان لاستعمال هذا النّمط الشّعريّ دور كبير في تجديد لغة الشّعر عند نزار قبّاني وذلك أنّه ربطها بالتّجربة المباشرة فصار لزاما أن تقترب من الحياة اليوميّة فأبعدها عن معجم الغزل التّقليديّ والأشكال المحفوظة وكذلك عن اللّغة الرّومنطقيّة التي راجت في الثلث الأوّل من القرن العشرين. وعن هذا التّحوّل في لغة نزار قبّاني يقول كمال خير بك :

"مع نزار قبّاني، الذي تقف لغته عند عتبة الحداثة، بدأت المفردة العربيّة النّزول من أعالي «البرناس» إلى الشّوارع والحدائق ومخادع النّوم الدّمشقيّة. فبعد أن اتّبع نزار قبّاني خطوات فرلين (verlaine) والقاموس الأثيريّ لسعيد عقل في قصائده الأولى... اتّجه صوب جمال البساطة الشّعريّة معطيا حتّى لمفردات المحادثة اليوميّة وتعابيرها شحنةً تعبيريّة جديدة، وإشعاعا جماليّا لا مثيل له"[1].

كما أدّى المنولوق الدّراميّ إلى إغناء لغة نزار قبّاني. ذلك أنّ رسم الشّخصيّات يتطلّب استعمال معجم مستمدّ من ظروف حياتها اليوميّة والحميمة. ولذلك كان المعجم يتغيّر بتغيّر الشّخصيّة؛ فتتكثّف معجم الحياة اليوميّة: في البيت، والملهي، والمقهي، مثل السيّارة، الجرائد، السّجائر، القهوة... واستعمل معجما مستمدّا من عالم الطّفولة أو الصّبا والمراهقة: «الثّوب المدرسيّ» و«اللّعبة» و«قطعة السكّر» و«الكتب المدرسيّة»، كما نجد المعجم التّراثيّ وذلك خاصّة في تصوير التّربية التّقليديّة والعلاقات ذات النّمط الموروث. ومعجم القمع بجميع، أنواعه ،وكذلك المعجم الاجتماعيّ والمعجم السّياسيّ . ولكن أثرى معجم في هذه المرحلة هو معجم الحياة النّفسيّة إذ تطوّر المعجم المعبّر عن الرّغبة والحقد والإحباط والخيانة والملل والفتور والتّمرّد...

إنّ اهتمام نزار قبّاني في هذه المرحلة بالواقع الاجتماعيّ للعلاقات بين الجنسين ورغبته في الدّفاع عن قضيّة المرأة جعلاه يبتعد عن التّعبير المباشر عن تجربته الخاصّة ويتخلّى عن صوته في العديد من القصائد ليتكلّم بلسان شخصيّات متعددة .وقد سمح له ذلك أن يسلّط الضّوء على ظواهر اجتماعيّة له منها موقف يريد أن يعبّر عنه، وعوضا عن طرح أفكاره طرحا ذهنيّا عمد إلى تجسيدها في مشاهد تحاكي الحياة اليوميّة. فصاغ شخصيّات تعيش أوضاعا خاصّة، ونزّلها في أمكنة وأزمنة محدّدة. ممّا أبعد قصائده عن الشّعر الغنائيّ وأعطاها طابعا دراميّا، فهي عموما تعكس صراعا ، أمّا بالإخبار عن حدث؛ أو بتصوير حالة نفسيّة، بل هي غالبا تصوّر صراعا نفسيّا من خلال الأحداث .

---

1 كمال خير بك، حركة الحداثة في الشّعر العربيّ، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط 2، 1982، ص: 128.

عموما طبع أسلوب المونولوق الدّراميّ هذه المرحلة، وقد مكّن الشّاعر من استجلاء العالم الدّاخليّ للمرأة ومتابعة ما تعيشه من أزمات وتغيّرات نفسيّة وحالات طارئة، فضمير المتكلّم يسمح بمتابعة عمليّة الاستبطان وتصوير أعماق النّفس. كما أنّه بحكم ارتباطه بالذّات قادر على استيعاب الخصوصيّات الفرديّة. وكذلك فإنّ ارتباطه بلحظة التّلفّظ ومكانه يمكّن من استيعاب العابر والمتناثر من الظّواهر.

كما أنّه يوهم القارئ بأنّه يتعرّف إلى الشّخصيّة دون واسطة. ولذلك فهو يقدّم أفكار الشّاعر وأحكامه على أنّها منبثقة من تجربة خاصّة وذاتيّة ممّا يعطيها مصداقية أكبر. وقد استفاد نزار قبّاني من هذا الإيهام في حديثه عن المرأة، وأخفي وصايته عليها، وأدخل القارئ في وهم الاطّلاع على خبرة حياتية ملتقطة من الواقع، لم يقم الشّاعر بغير تسجيلها. ولعلّ هذا ما دفع بعض النقّاد إلى البرهنة على أنّ اللعبة لم تنطل عليهم، لذلك ارتفعت الأصوات لتثبت أنّ هذه المرأة "هي غير موجودة كنموذج في العالم العربيّ"[1].

والواقع أنّ نزار قبّاني أراد أن يصوّر الحياة الفرديّة ويترجم عن رغبة الإنسان في التّحرّر الذّاتيّ والنّفسيّ فوجد في المونولوق الدّراميّ معينا له على ذلك. فهذا الأسلوب يكثّف التّجربة ويكرّس الخصوصيّات الفرديّة ويعبّر عن الرّغبات الدّفينة والأحاسيس العميقة.

وخلاصة القول إنّ هذا الأسلوب قد ساعد نزار على إبراز صورة للمرأة: الكائن الإنسانيّ الذي يحبّ ويكره، يشعر ويتألّم، ويحتاج إلى أن يُعَامَلَ معاملة إنسان كامل الحقوق .

3. تعبيريّة الأشياء

كثيرا ما تترجم هذه القصائد عن لحظة شعوريّة مليئة بالشّجن تنكشف عبر الأفعال أو وصف الأشياء. كما في «مع الجريدة»، وهي القصيدة الثّانية في مجموعة «قصائد» ولعلّها أوّل قصيدة تخلّى فيها الشّاعر عن وحدة البحر واعتمد وحدة التّفعيلة[2]. ويمكن أن نقول إنّ هذه القصيدة تمثّل حركة بالمفهوم المسرحيّ للكلمة. وتستغرق هذه الحركة المدّة التي تتطلّبها قراءة جريدة. إذ تبدأ القصيدة بإخراج الجريدة من المعطف وتنتهي بتركها (ربّما على الطاولة). وقد جاءت على لسان

1 عبد المحسن طه بدر، «صوتان في يوميّات امرأة لامبالية»، الآداب، العدد: 2، فبراير، سنة 7: 1969.

2 حافظت كلّ المجموعات التي سبقت «قصائد» على وحدة البحر، وكذلك القصيدة الأولى التي سبقت قصيدة «الجريدة» في هذه المجموعة.

امرأة. وتكشف المتكلمة عن حالة من الشّجن العميق وذلك عبر المراقبة المتأنّية لأفعال الرّجل- قارئ الجريدة- والتّعبير عمّا تعيشه من أحاسيس .

وقد استفاد نزار قبّاني ممّا يتيحه ضمير المتكلّم من تصوير حالات الاستبطان، والانفعالات الخفيّة. كما يسّر المونولوق الانتقال من الحياة الخارجيّة إلى الحياة الباطنيّة وتصويرهما في ذات الوقت كما في:

ذوّب في الفنجان قطعتين
ذوّبني ... ذوّب قطعتين[1]

تصّور هذه القصيدة علاقة حبّ من طرف واحد وما أثارته من إحساس بالإهمال والوحدة. وقد صّورت ذلك عن طريق الجمع بين الأفعال الظّاهرة والإحساس الخفيّ وتوظيف الأشياء للتّعبير عن المشاعر والانفعالات. فما عاشته المتكلمة من أحاسيس إنّما يتّضح من خلال الأشياء. فهي تتماهي فيها وتعيش علاقتها بهذا الرّجل من خلالها. فقد تماهت مع السكّر في الذّوبان والجريدة في الإهمال .

وفي هذه المرحلة عموما استغلّ نزار قبّاني الأشياء الصّغيرة والأحداث الهامشيّة التي تغوص عميقا في ذاتيّة الإنسان وحوّلها إلى مؤشّرات لما يعتمل في ذهن الشّخصيّة، وساعده هذا على إعطاء الأولويّة لوعي الإنسان، لأنّه اختار أشياء ليست لها قيمة في حدّ ذاتها وإنّما تستمدّ قيمتها من ارتباطها بذاتيّة الإنسان. وكذلك اهتمّ بلحظات عابرة لا قيمة لها إلاّ لكونها تعبيرا عن خصوصيّة فرديّة تميّز الذّات الإنسانيّة.

وفي القصيدة أثر من قصيدة جاك بريفير «فطور الصّباح» سكت عنه نزار قبّاني. ولا شك أنّه أعجب بقصيدته ولكنّه لم يترجمها ولا قلّدها وإنّما استوحى منها العلاقة بالكلمة والعلاقة بالأشياء. لقد تأثّر بهذا الاختيار: في أن يتأسّس الشّعر من الألفاظ البسيطة ومن معجم الحياة اليوميّة والأشياء المتداولة : «الجريدة » — «المعطف» — «علبة الثّقاب» — «فنجان القهوة»، وفي أن يصوّر الشّعر اللّحظات الشّعوريّة العابرة كما تعاش في الواقع دون رنين أو احتدام في العواطف. وكذلك في التقاط ما تتميّز به الحياة الوجدانيّة من ازدواجية الحضور والخفاء.

إنّ الاقتصاد في اللّغة والمزج بين الأفعال الظّاهرة والحياة الباطنيّة وكذلك الكشف عن الحياة الوجدانيّة من خلال الحديث عن الأشياء البسيطة. كلّ ذلك لقي

[1] قصائد، ج 1، ص: 263.

هوى في نفس نزار قبّاني وسيتجلّى في أكثر من قصيدة في هذه المرحلة[1]. ولعلّه تأثّر في ذلك بجاك بريفير ولكنّه حافظ على طابعه الخاصّ في الكتابة ولم يطمس خصوصيّات أسلوبه. وأبرز ما يفرّق بينهما هو عدم احتفال نزار قبّاني بالحياد والموضوعيّة بالدّرجة التي نجدها عند جاك بريفير، بل إنّه يغلّب النّزعة الميلودرامية في التّعبير عن المواقف وكذلك ينتقي الألفاظ المشحونة بالانفعال والأساليب المؤثّرة. كما أنّه حافظ على الموسيقى الواضحة والإيقاع السّريع، بينما يميل جاك بريفير إلى اللّفظة المحايدة والإيقاع الخافت.

ومن القصائد التي تتجلّى فيها كذلك هذه النّزعة «صديقتي وسجائري»[2]، ومطلعها:

واصل تدخينك يغريني
رجل في لحظة تدخيني.

وفيها تتماهي المتكلمة في القصيدة مع السّيجارة وتعبّر عن أحاسيسها من خلال الحديث عنها. فهي تعيش علاقة احتراق وفناء وهذا واضح في المعجم والصّورة الشّعريّة. وتستمتع بأن تُعَامَلَ كالسّيجارة تماما، تقول :

أشعل واحدة من أخرى ...
أشعلها من جمر عيوني...

ونلاحظ في هذا البيت الانزلاق من الحديث عن السّيجارة إلى المرأة وكلمة "أخرى" هي التي تقود هذا الانزلاق. فهي صفة مؤنّثة ويمكن أن تطلق على السّيجارة أو على المرأة . والعجز يكشف أنّ المرأة تقوم بفعل السّيجارة وهو الإشعال. وفي بقية الأبيات تقيم المرأة علاقة مع الرّماد ومع عروق اليد... فعالمها هو عالم السّيجارة كما أنّها تعيش مثلها حالة الاحتراق.

وفي ديوان «**قصائد**» قصيدة أخرى تفضح تأثّر نزار قبّاني بالأدب الغربيّ وتكشف طريقته في التأثّر وهي «**طوق الياسمين**»[3]، وهي أيضا من القصائد التي تقوم على تصوير العواطف والانفعالات عبر السّلوك والعلاقة بالأشياء، ولكنّها تزيد على ذلك بكونها توظّف الحبكة القصصيّة .وهي في مضمونها تذكّر بقصّة «**الوردة**

---

1 يمكن أن نذكر أمثلة على هذا قصائد: «**فستان التفتا**» – «**صديقتي وسجائري**» – «**شعري سرير من ذهب**»، وهي من مجموعة «**حبيبتي**»، وفيها تتّخذ المرأة من الأشياء وسيلة للتّعبير عن عواطفها وتُسْقِطُ إحساساتها العميقة عليها.

2 **حبيبتي**، ج 1، ص: 396.

3 **قصائد**، ج 1، ص: 327.

والبلبل» لأوسكار وايلد. وفي هذه القصّة يضحّي البلبل بحياته ليمكّن شابّا فقيرا من إهداء وردة حمراء إلى حبيبته، كانت اشترطتها لتذهب معه إلى الرّقص. ولكنّها مع ذلك تفضّل عليه شابّا غنيّا، وتُدَاسُ الوردةُ تحت الأقدام.

والعناصر التي استوحاها نزار قبّاني من القصّة واضحة، ولكنّ التّغيير الذي أحدثه جعل القصيدة منسجمة مع عالمه الشّعريّ عاكسة له، بحيث لا أثر فيها لِلْهُجْنَة. فقد عوّض الوردة بطوق الياسمين ممّا يتماشى مع نمط الحياة في البيئة العربيّة. كما أنّه جعل محور القصيدة الحبّ اللاّمتبادل وتألّم الرّجل بسبب استهانة المرأة بعواطفه واستخفافها بهديّته، بينما يركّز أوسكار وايلد على ألم العصفور وتضحيته بحياته ليبدع أجمل وردة. إذ يصوّره وهو يغرز قلبه في الشوك ليلوّن الوردة بدمه ويصوّر مدى صبره وتحمّله من أجل هذه الوردة التي ستحمل رسالة حبّ وتكون مبعثا للسّعادة. ثمّ يقابل ذلك بما تلاقيه هذه التّضحية من استهانة وجحود. والمهمّ أنّ نزار قبّاني لم يتأثّر بالفكر الرّومنطيقي المضمّن في القصّة ولا بعالمها القصصيّ، وإنّما استوحى عناصر قصصيّة وظّفها للتّعبير عن موقفه هو ولتصوير عالمه الشّعريّ الخاصّ . ولذلك سنجد في القصيدة عالم المرأة الذي عوّدنا به، ومعجم اللّباس وأدوات الزّينة....

4. البنية الدّراميّة

وقد أثّر هذا التّوجّه في بناء القصائد وأكسب بناءها تماسكا وخلّصها من الزّوائد والزّخارف. فصارت أجزاء القصيدة تترابط في تشكيل عضويّ قوامه حبكة الأحداث أو تشخيص الحالة النّفسيّة، وتدور حول موضوع واحد هو في قصيدة «طوق الياسمين» الطّوق نفسه، إذ تبدأ القصيدة وتنتهي بذكره. وكما حملَ «الجريدةَ» إحساسَ المرأة بالوحدة يحمّل «طوق الياسمين» إحساسَ الرّجل بالاستهانة به. وتنقسم هذه القصيدة إلى أربعة مقاطع: يصوّر المقطع الأوّل علاقةً ظاهرُها وفاقٌ يكشف عنها الحوار المنقول «شكرا لطوق الياسمين» والسّرد «ضحكت لي»، ثمّ تتطوّر هذه العلاقة وخاصّة من خلال الحوار المسرود «وطلبت أن أختار ماذا تلبسين». وتكشف تصرّفات المرأة وأقوال الرّجل أنّ هناك تجاوبا بينهما إلاّ أنّ السّرد يحمل بعض المنبّئات التي تهيّئُ النّهاية مثل فعل ظنّ الذي يتكرّر: «ظننت أنّك تعرفين» — «ظننت أنّك تدركين». وكذلك الحزن في: «لحنا كأيّامي حزين» — «لون كأيّامي حزين». ثمّ يأتي المقطع الثّالث بالمفاجأة وتتصاعد فيه الأحداث: «هذا المساء بحانة صغرى رأيتك ترقصين». ثمّ ومع الخاتمة نكتشف حقيقة الأمر وأنّ ما رأيناه من تجاوب لم يكن إلاّ وهما وتلاعبا من الفتاة بمشاعر المتكلّم في القصيدة.

لقد أحكم نزار قبّاني بناء هذه القصّة وجعل الأحداث تتصاعد فيها ثمّ تؤولُ إلى انفراج حسب البناء التّقليديّ في القصص. كما أنّ أسلوبه لم يخل من توظيف الحوار بنوعيه المنقول والمسرود، ومن سرد للأحداث مع التّركيز على الأفعال الدّالّة والدّافعة للحبكة. وتقديم كلّ ذلك من وجهة نظر مخصوصة هي وجهة نظر الرّجل المخدوع.

لقد غلبت على القصائد الألفاظ السّهلة والتّراكيب العاديّة وقلّ الإيحاء فيها ولكنّها عوّضت عن الكثافة الشّعريّة بلحمة البناء القصصيّ وبالموقف الميلودراميّ. إنّ هذه القصيدة تدلّ دلالة واضحة على رغبة الشّاعر في إرساء أساليب جديدة في بناء القصيدة. وهذا ما سيتّضح في إنتاجه اللاّحق.

غلب الطّابع الدّراميّ على القصيدة، وأثّر ذلك في بنائها وصارت تستمدّ لحمتها ممّا تتضمّنه من أحداث. وقد استغلّ نزار قبّاني في هذه المرحلة ما قد يطرأ على العلاقات الغرامية من حالات توتّر وتأزّم: كالخيانة، والهجر، والإهمال، والخذلان، والخديعة، والخلافات، والملل... وذلك لخلق مواقف ميلودراميّة صاغها في قصائد لا تتوفّر دائما على عناصر البنية القصصيّة المتكاملة بل تحوي في الغالب حركة أو مشهدا يأتي في شكل مونولوق دراميّ.

وقد مكّنه هذا الشّكل من أن يستخدم ما في الخطاب بضمير المتكلّم، وما في أساليب القصّ: السّرد والوصف والحوار، من تجسيم للأحداث ومحاكاة للواقع.

أ. البنية الثّلاثيّة

كثيرا ما ينقسم الموقف الدّراميّ إلى ثلاث لحظات:

✦ اللّحظة الأولى :

في هذه اللّحظة تستحضر الشّخصيّة المتكلمة في القصيدة سبب تأزّم العلاقة. وغالبا ما يأتي في شكل حوار منقول: جملة سبق أن وردت على لسان الشّخصيّة المخاطبة، تختزل موقفها وتمثّل بؤرة الصّراع، يتلوها سرد أفعال وأحوال مصاحبة لهذا القول. كما في «رسالة من سيّدة حاقدة»، ففي مطلعها تعيد المرأة على مسمع الرّجل ما قاله وما فعله:

« لا تدخلي .. »
وسددت في وجهي الطّريق بمرفقيك

وزعمت لي ...
أنّ الرّفاق أتوا إليك[1].

إنّ قيمة هذا المطلع تتمثّل في استغلال ما يوفّره الحوار المباشر من إيحاء بالمشهد، وبحضور شخصيّات تتحاور، مع تحديد ضمنيّ لنوعية العلاقة بينها والانفعالات التي تصاحب أقوالها. وبهذا قد وفّر على نزار قبّاني كلّ المساحة اللّفظية التي كان لا بدّ منها لتقديم المتحاورين ووصف علاقة الجفاء بينهما بل وتحديد المكان الذي التقيا فيه. فمكّنه هذا الأسلوب من أن يحقّق حلمه في استعمال لغة تقوم على الاقتصاد في اللّفظ ، كما مكّنه من خلق عنصر التّشويق بحكم أنّ كلّ قول في الحوار يفترض ردّا، خاصّة وقد نزّله في مطلع القصيدة، والفاتحة من كلّ شيء إنّما تفتح آفاق توقّع لدى القارئ وتدفعه إلى متابعة مسار الخطاب.

✦ اللّحظة الثّانية

تصوّر فيها الشّخصيّة انعكاس تلك الأحداث على نفسيّتها وسلوكها وتصف مظاهر التوتّر. ومن الأساليب التي تكثر في هذا القسم، أسلوب الوصف وخاصّة الوصف التّعبيريّ الشحون بانفعالات المتكلّم أو المتكلمة، كقول المرأة في «**أوعية الصّديد**»

وأنا وراءك...
يا صغير النّفس ... نابحة الوريد
شعريّ على كتفي بديد
والرّيح تفتل مقبض الباب الوصيد
ونباح كلب من بعيد
والحارس اللّيليّ ... والمزراب متّصل النّشيد[2].

لقد وصفت الكائنات وهي في حالة اضطراب، ممّا أفقد اللّيل صفة السّكون وطابع السّكينة، وهو ما يعكس حالة الانقباض والضّيق والغضب التي تعيشها هذه المرأة .

والوصف في هذه المرحلة يختلف عنه في المرحلة الأولى .فلئن وظّف في المرحلة الأولى لتشكيل صور حسّية فإنّه وظّف في هذه المرحلة لتصوير الانفعالات الباطنيّة وللتّعبير عن الحالات الوجدانيّة. وقد قلّ حضوره، وهو عادة يأتي في شكل إشارات قصيرة، ولكنّها شديدة الكثافة تسهم في توضيح الموقف وخلفياته النّفسيّة. كأن تقول المرأة في «**رسالة من سيّدة حاقدة**»: و«**الرّيح تمضغ معطفي**» لتعبّر عن إحساس الغيظ

1 قصائد، ج 1، ص: 334.
2 قصائد، ج 1، ص: 343.

والانكسار الذي تشعر به أو تقول صاحبة فستان التفتا تصف فستانها: «فصّلته شكلا أثيريًّا»، ونتساءل عن هذا الشّكل الأثيريّ وكيف يكون. ثمّ نتبيّن من قولها:

فأنا به أخفي من الرّؤيا
ومشيت... لم أسأل عن الدّنيا
ما همّني الدّنيا
أنا الدّنيا[1].

إنّ نزار قبّاني لم يقصد بهذا الوصف أن يحدّد شكلا، وإنّما أراد أن يصوّر إحساسا بالشّكل، هذا الشّكل الذي لعلّه لرشاقته أو لانسيابه (إذ هو يمكن أن يكون ملتصقا بالجسم كما يمكن أن يكون فضفاضا) قد أعطى الفتاة الإحساسَ بالخفّة وجعلها «تمشي في الأرض مرحًا».

✦ اللّحظة الثّالثة

تعكس ردّ فعل الشّخصيّة وتوضّح موقفها من الصّراع. وقد تكون هذه اللّحظة لحظة انفراج في العلاقة كما في «**بعد العاصفة**» ولكنّها قد تكون لحظة انفجار، يتكثّف فيها الانفعال، ويتحوّل إلى قرار حاسم ولعلّه غير منتظر كما في قصيدة «**حبلى**»، إذ بعد أن رفضت المرأة فكرة الإجهاض ورأت فيها استخفافا بعواطفها بل بحياتها تقرّر أن تسقط الطّفل من بطنها. وتشدّ هذه الخواتم القارئَ بتصعيد الموقف، أو بوضوح القرار، ويلفت النّظر فيها استعمال عبارات تصدم الذّوق مثل «أبا نذلا» أو «أنا وعاء الصّديد...».

وقد ورد هذا البناء في العديد من القصائد نذكر منها على سبيل الذّكر لا الحصر من مجموعة «**قصائد**»: «رسالة من سيّدة حاقدة» — «حبلى» — «أوعية الصّديد»، ومن مجموعة «**حبيبتي**»: «قطّتي الغضبى» - «إلى مراهقة» — «صوت من الحريم»، و«**من الرّسم بالكلمات**»: «بعد العاصفة» — «إلى تلميذة»...

ب. البنية الثّنائيّة

وقد يقوم البناء على لحظتين: لحظة تصوّر ظاهر العلاقة ويتأنّى الشّاعر في تصويرها. ولحظة ثانية مختصرة تأتي في الخاتمة وتقوم على المفاجأة، تفاجئ القارئ بالكشف عن زيف الظاهر وتفضح الحقيقة الخفيّة للعلاقة. وعموما تكشف هذه البنية التّناقض النّفسيّ للشخصية في ذاتها أكثر ممّا تكشف خلافها مع الآخر، ويمكن أن نذكر أمثلة على هذا البناء: من مجموعة «**حبيبتي**»: «كلمات» — «شعريّ سرير

---

1 **حبيبتي**، ج 1، ص: 386.

من ذهب» —. ومن مجموعة «**الرّسم بالكلمات**»: «الرّسم بالكلمات» و«ديك الجنّ الدّمشقي».

ت. البنية الأحاديّة

وقد تصوّر القصيدة لحظة واحدة ويكون للشخصية موقف واحد، فهي لا تعيش تمزّقا داخليا ولا صراعا حقيقيا مع الآخر وإنّما هي في خلاف معه. ونجد هذا البناء في القصائد التي تقوم على الجدل والإقناع. وفيها تفصح الشّخصيّة عن موقفها منذ البداية وتحاول كسب المخاطب إليها، فتكثر الحجج وتتنوّع الأساليب التّعليمية . ولا تعتمد هذه القصائد على الأساليب القصصيّة بقدر ما تعتمد أساليب الجدل أو الحجاج فتكثر صيغ الطلب والأمر والنّهي والتّحذير والإنكار والتّحقير والسّخرية... ومن أشهر القصائد في هذا النّوع قصيدتي: «الحبّ والبترول» و«اختاري». وهذا النّوع موجود بكثرة في مجموعات هذه المرحلة خاصّة في القصائد التي وردت على لسان الرّجل ويمكن أن نذكر منها: «إلى ساذجة» – «إلى ميّتة» – «نفاق» من مجموعة «**قصائد**»، و«حبيبتي» – «قصّة خلافاتنا» – «الحبّ والبترول» من مجموعة «**حبيبتي**»، و«يوميّات قرصان» — «ماذا أقول له» — «تريدين» — «اغضب» — «يجوز أن تكوني» — «النّقاط على الحروف» — «دموع شهريار» من مجموعة «**الرّسم بالكلمات**»، و«اختاري» — «القصيدة المتوحّشة» — «هاملت شاعرا» – «أسألك الرّحيلا» من «**قصائد متوحّشة**». والموقف في هذه القصائد واحد ولكنّ القصيدة تنوّع وسائل التّعبير عنه أو الحجج التي تقنع به.

5 . التّجديد في الإيقاع

أ. الخروج على الأوزان العموديّة

كما مثّلت هذه المرحلة التّمرّد على الموروث في السّلوك والعلاقات الاجتماعيّة عكست أيضا تمرّد نزار على موسيقى الشّعر التّقليديّة.

وفي مجموعة «**قصائد**» ستظهر القصيدة الحرّة التي تخلّت عن وحدة البحر والقافية إلى جانب القصيدة العموديّة القائمة على البيت المقفّى ذي الشّطرين. ثمّ سيتكاثر عددها باطّراد في المجموعات اللاّحقة والجدول التّالي يبيّن ذلك.

اسم المجموعة وسنة صدورها	عدد القصائد العموديّة	عدد القصائد الحرّة	مجموع القصائد
قصائد: 1956	25	14	39
حبيبتي: 1961	17	11	28
الرّسم بالكلمات: 1966	18	36	54
قصائد متوحّشة: 1970	4	24	28
يوميّات امرأة لا مبالية 1968[1]	0	كامل المجموعة	

لا شك أنّ نزار قبّاني قد تفاعل مع الدعوة إلى تجديد أوزان الشّعر، وأنّه كان يتابع ما وصلت إليه القصيدة العربيّة من تطور في شكلها، ولكنّه لم يكن ينطلق في اختياره لموسيقى الشّعر من موقف مبدئيّ ،ولا من اختيار فكريّ ،وإنّما من إحساسه بالنّغم. وكثيرا ما عبّر عن عشقه للموسيقى وعشقه لإيقاع الحروف وفي ذلك يقول: «كنت أجلس أمام أوراقي كما يجلس العازف أمام البيانو، أفكّر بالنّغم قبل أن أفكّر بمعناه وأركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات[2].

يحتفي نزار بالإيقاع احتفاء كبيرا ولكنّه لا يؤمن بالقوانين في موسيقى الشّعر وهو يردّد أنّ «موسيقى الشّعر هي شيء أكبر من الوزن والبحر والقافية»[3].

وقد حاول في المرحلة الأولى أن يبحث عن إيقاع خاصّ ويؤسّس موسيقاه الخاصّة رغم التزامه بالأوزان العروضيّة. وفي هذه المرحلة سيتحرّر من قيود البحر والقافية ولكنّه سيواصل بحثه عن نغمته الخاصّة.

ب. القصيدة المخضرمة

لعلّ أخصّ خصوصيّة في شعر نزار هي التّمرّد — التّمرّد اللاّمدروس وغير المقنّن والذي لا ينصاع إلاّ إلى ملكته الشّعريّة وحاسّته الموسيقيّة. ومن أطرف ما أملاه عليه تمرّده وعدم التزامه بأسلوب محدّد ما يمكن أن ننعته بالقصيدة المخضرمة. وهي قصيدة تحضر فيها بعض خصائص الشّعر الحرّ إلى جانب خصائص الشّعر العموديّ.

✦ التّمرّد في مستوى البيت

من ذلك وجود أكثر من شطرين في البيت الواحد، كما حصل في قصيدة «حبيبتي».وهي على بحر الرّجز وقد التزم في أغلبها بتوازي الشّطرين إلاّ أنّه ختمها

---

1 كُتِبَتْ «يوميّات امرأة لامبالية» سنة 57 وهذايعني أنّها سبقت «حبيبتي». وقد مثّلت قمّة التّمرّد في محتواها فلا غرابة أن تمثّل قمّة التّمرّد على قيود العروض.

2 قصّتي مع الشّعر، ص: 61.

3 ما هو الشّعر، ص: 121.

ببيت يحوى ثلاثة أشطر وهو:

حبيبتي يا ألف يا حبيبتي
حبّي لعينيك أنا كبير
وسوف يبقى دائما كبيرا[1]

ونجد نفس الظّاهرة في «نهر الأحزان». إذ يقول في مطلعها:

عيناك كنهري أحزان
نهري موسيقى حملاني
لوراء وراء للأزمان[2] .

وفي «شعري سرير من ذهب» يقول :

تعبت في تطويله
تعبت في تدليله
تعبت كي ينسى التّعب [3]

أمّا في قصيدة «صديقتي وسجائري»[4] فإنّه زيادة على حضور بيت بثلاثة أشطر وهو البيت الثّاني عشر فإنّه يدرج بدءا من البيت التّاسع أربعة أشطر رويّها الدّال وهي تتوسّط القصيدة وتختلف عمّا سبقها وما جاء بعدها من أبيات ذات شطرين رويّها النّون. وهذا التّغيير في عدد الأشطر يمثّل اقترابا من بنية القصيدة الحرّة القائمة على السّطر.

✦ التّمرّد في مستوى الشّطر

ومن التّجاوزات التي نجدها في بعض القصائد ذات الطّابع العموديّ عدم الالتزام بعدد التّفعيلات المطلوب في الشّطر أو في البيت. كما حصل في البيت السّادس من «حبيبتي» :

قولي لهم أنا قصصت شعري
لأنّ من أحبّته يحبّه قصيرا[5]

---

1 حبيبتي، ج 1 ، ص: 377.
2 حبيبتي، ج 1 ، ص: 403.
3 حبيبتي، ج 1 ، ص: 391.
4 حبيبتي، ج 1 ، ص: 396.
5 حبيبتي، ج 1 ، ص: 375.

فقد حوى صدر هذا البيت ثلاث تفعيلات كما يقتضي الوزن في بحر الرّجز ولكنّ العجز حوى أربع. أمّا صدر البيت الخامس عشر فقد حوى تفعيلتين فقط :

قولي لهم كفاني
بأنّه يحبّني كثيرا[1]

وفي قصيدة «شعريّ سرير من ذهب» وأغلب أبياتها على مجزوء الرّجز، نجد شطرين يحويان تفعيلة واحدة وهما عجزا البيتين الثّاني والسّابع. ثمّ تتحرّر الفقرة الأخيرة من ازدواجية الشّطرين ووحدة القافية وتخلص لبنية الشّعر الحرّ وفيها يقول :

لواحد ... لواحد
أقعد في الشّمس أنا
من سنة
أفتل أسلاك الذّهب[2]

ومع هذه الأسطر نشعر أنّ القصيدة الحرّة تتسلّل إلى القصيدة العموديّة وتمتزج بها في تآلف لا يؤذي الذّوق. والسّبب في ذلك أنّ إيقاع هذه الأسطر مستمدّ من إيقاع الكلام الشّفويّ وتقطيع الكلام في المحادثة. إنّ نزار قبّاني في هذه الأسطر قد خرج عن مألوف في الشّعر وهو إيقاع البحر والقافية إلى مألوف آخر وهو لغة الحديث الشّفويّ. وأدخل إيقاع الحياة المعاصرة إلى الشّعر واستغلّه للتّعويض عن النقص الحاصل بالإخلال بالبحر.

✦ التّمرّد في مستوى التّفعيلة

إنّ موسيقى الشّعر عند نزار قبّاني هي تفاعل خاصّ بين الحروف بما هي أصوات وبين الدّلالات التي تتّخذها في الكلمة. ولذلك لا يتورّع من كسر الأنساق التّقليديّة المعروفة في الشّعر من أجل تأسيس موسيقاه الخاصّة ومن أجل تأسيس موسيقى أكثر تجاوبا مع الأفكار والأحاسيس التي تشغله والتي يروم التّعبير عنها في القصيدة ولذلك تتّخذ الموسيقى نفسها معنى وتساهم في تعبيريّة القصيدة.

ومن التّجاوزات الواضحة في شعر نزار قبّاني كثرة الزّحافات بحيث تصبح التّفعيلة السّليمة أحيانا نادرة في القصيدة.

---

1 حبيبتي، ج 1 ، ص: 377.
2 حبيبتي، ج 1 ، ص: 391.

والواقع أنّ الشّعر الحديث عموما مال إلى الإكثار من الزّحافات بل إلى استعمال زحافات لم تكن موجودة من قبل، كتحويل تفعيلة «مُسْتَفْعِلُنْ» إلى «مُسْتَعِلاَتُنْ» «مُتَفْعِلاَنْ» «مُتَعِلُنْ» «مَفَاعِيلُنْ» «فَعُولُنْ» «فَعَلْ»، وكذلك تحويل «فَاعِلُنْ» إلى «فَاعِلُ» وغيرها من الصّيغ التي لم يسمح بها العروضيّون القدامى. يقول علي يونس وقد اعتمد في دراسته على آراء عدد من النقّاد الذين اهتمّوا بالشّعر الحديث كإبراهيم أنيس وعزّ الدّين إسماعيل وشكري عيّاد...: "الخروج عن قواعد الزّحاف والعلل ليس محاولات فرديّة أو أخطاء، أو كسورا، بل يحقّ لنا أن نعدّها ظواهر عامّة، أو أنواعا جديدة من الزّحافات والعلل[1].

لكنّ نزار قبّاني يتميّز عن غيره أوّلا بكثرة هذه الزّحافات والعلل في شعره، وثانيا بأنّه يجعلها تسهم في تأسيس موسيقى القصيدة فيعطيها نوعا من الشرعيّة داخل البنية الإيقاعيّة، ولتوضيح هذه الفكرة ننظر في قصيدة «حبيبتي»: إنّ تفعيلة «مُسْتَفْعِلُنْ» لا ترد في هذه القصيدة ، وهي على بحر الرّجز، إلاّ 17 مرّة أي بنسبة تقلّ عن 17 % بينما ترد «مَفَاعِلُنْ» 44 مرّة و«فَعُولُنْ» 32 مرّة و«مُتَفْعِلُنْ» 6 مرّات وإذا نظرنا في الأمر وجدنا أنّ التّفعيلة التي سيطرت في القصيدة وهي «مفاعلن» تزن أهمّ كلمة فيها وهي كلمة حبيبتي. فهذه الكلمة هي محور القصيدة، عنوانها، بل هي عنوان المجموعة. فلا غرابة أن يتردّد إيقاعها في كامل القصيدة وتفرض حضورها في موسيقاها وتستأنس بها أذن السّامع.

كما يمكن أن نذكر أنّ تفعيلة «فَاعِلُ» تحضر تسع مرّات في بداية الصّدر أو العجز من قصيدة كلمات[2] وهذا الزّحاف الذي لم يسمح به العروضيّون القدامى لا يحدث نشازا، لأنّه يتفاعل مع الإيقاع العامّ للقصيدة وينسجم مع البنية الصّرفيّة لها، وتقوم هذه البنية على استعمال فعل المضارع ويحضر حوالي خمس عشرة مرّة في القصيدة. وهو فعل اقتضاه المعنى، ذلك أنّه يجسّم لحظة الرّقص وما فيها من حركة، وكذلك يعطي تجربة هذه الفتاة بعدا مطلقا يتجاوز التّقيّد بلحظة محدّدة ماضيَة، لأنّ القصيدة لا تصوّر حدثا حصل بقدر ما تصوّر خلاصة تجربة معيشة.

كما أنّ هذه التّفعيلة المرفوضة من قبل العروضيّين قد أسّست شرعيّتها بتكرارها في القصيدة ذاتها وجعلت أذن المتلقّي تستأنس بها.

والواقع أنّ نزار قبّاني مقتنع بما يفعل فهو يرى أنّه يمكن للشّاعر أن يخرق الأوزان التّقليديّة شرط أن يُرْضِيَ أذن السّامع ويحافظ على موسيقيّة الشّعر وإن غيّر

---

1 النّقد الأدبيّ وقضايا الموسيقى في الشّعر الجديد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص: 49.

2 حبيبتي، ج 1 ، ص: 388.

طبيعة هذه الموسيقى. يقول: " المهمّ أن يكون ثمّة تعويض موسيقيّ للفراغ النّاشئ عن إلغاء الوزن والقافية. فإذا استطاع الشّاعر أن يقدّم هذا البديل الموسيقيّ، فسوف نصغي إليه بكلّ خشوع والاحترام"[1].

6. من الخصائص المميّزة للإيقاع في هذه المرحلة

سعى نزار قبّاني في هذه المرحلة إلى تجاوز شروط الإيقاع التّقليديّ ولكنّه عوّضها بإيقاع أثرى وأحدث. ويمكن أن نقول إنّ دواوين هذه المرحلة تضمّ القصيدة العموديّة إلى جانب الحرّة إلى جانب المخضرمة ولكن بصمة واحدة تطبعها وعلامات مميّزة توحّد بينها وهي التي تمثّل خصوصيّة الإيقاع فيها. وتتمثّل خصوصيّة الإيقاع هذه في غزارة الموازنات الصّوتيّة ونعني بالموازنات كلّ تكرار في الحروف والحركات ورد في نسق معيّن (28) سواء كان هذا النّسق جملا، أو كلمات، أو حروفا وحركات موزّعة في الكلام دون تقيّد بالوحدة الدّلاليّة[2].

وتتكوّن القصيدة عنده من توزيع مطّرد لجملة من الموازنات ومن التّناغم بين التّشكيلات الصّوتيّة.

وتقوم البنية الأساسيّة للإيقاع عنده على التّجانس والتّشابه، وإن كان هذا لا ينفي جدل الائتلاف والاختلاف الضّروريّ في كلّ كلام، وفي كلّ بناء شعريّ.

أ. الإيقاع الخارجيّ

✦ في البنية العامّة

عوّض نزار قبّاني التّماسك الذي يحدثه البحر في القصيدة التّقليديّة بتماسك جديد، يقوم على خلق روابط جديدة داخل بنية القصيدة، تشدّها وتحدث توازيات[3] بين عناصرها.

وتحصل هذه التّوازيات بإشاعة التّجانس بين عناصر ذات مواقع متميّزة في القصيدة. من ذلك القصيدة ذات البنية المغلقة. وتقوم على تكرار المطلع في الخاتمة، ومثال على ذلك قصيدتا «اختاري» و«قصيدة الحزن» وهما من «قصائد متوحّشة» وفيهما تكرّرت الفقرة الأولى، فمثّلت مطلعا وخاتمة في الوقت نفسه.

---

1 ما هو الشّعر، ص: 125.

2 الموازنات تعني التّشابه والوقوع في مواقع المجاورة ذلك أنّ الموازنة تعني معجميّا التّعادل والتّقابل. وقد استعمل الدّكتور محمّد العمري هذا المفهوم في كتابه تحليل الخطاب الشّعريّ: البنية الصّوتيّة في الشّعر، الدّار العالميّة للكتاب، 1990.

3 «التّوازي» مفهوم ركّزه ياكبسون واعتبره مبدأ مؤسّسا للشّعر ورأى أنّه يشمل عدّة مستويات: الصّيغ والمقولات النّحويّة والمترادفات ورصف التّشكيلات الصّوتيّة.

وقد يحصل التّماسك بتكرار بيت أو جزء من بيت في أواخر الفقرات كما في «صديقتي وسجائري» ففيها أعادت المرأة ثلاث مرّات: «دخّن لا أروع من رجل يفنى في الرّكن ويفنيني». وفي قصيدة «حبيبتي» تكرّرت عبارة «يحبّني كثيرا» ثلاث مرّات أيضا، وقد أحدث التّكرار بين الفقرات تجاوبا ولعب دور التّرجيعة في القصيدة.

وقد يكون التّكرار في شكل لازمة ويرد في أوّل الفقرات. وهذا كثير في القصائد الطّويلة نسبيّا. وخاصّة منها القصائد التي نزّلناها في مرحلة المحاورة. ومن «قصائد متوحّشة» يمكن أن نذكر «القصيدة المتوحّشة» و«قصيدة الحزن». و«أحبّك جدّا» وفي هذه القصائد ومثيلاتها تتكرّر الجملة النّواة المولّدة للقصيدة. وتجعل بنية القصيدة مجموعة من الدّوائر لها مركز واحد هو العبارة النّواة ثمّ تنداح الدّوائر بفعل التّداعي ويصبح هذا التّكرار ضبطا لإيقاع الانفعال والدّفقة الشّعوريّة. ويعكس إيقاعُ القصيدة إيقاعَ الأفكار والأحاسيس والانطباعات.

وقد تتكرّر اللاّزمة في بداية الفقرة ونهايتها. كما في «الحبّ والبترول»[1]، وهي من أشهر القصائد التي أسّس التّكرار بنيتها. وتنقسم هذه القصيدة إلى خمس فقرات. تتشابه الأربع الأولى منها وتختلف عن الخامسة من حيث المبنى والمعنى، ذلك أنّ الفقرات الأولى تصوّر انتهازيّة أمير النفط في علاقته بالمرأة. أمّا الفقرة الأخيرة فتصوّر انتهازيّته في مواقفه الوطنيّة والاجتماعيّة. وتنفرد هذه بأنّها لا تبدأ باللاّزمة متى تفهم ؟بل تنتهي بها تأكيدا لموقعها الختامي. أمّا الفقرات الأخرى فإنّها تبدأ جميعا بنفس اللازمة وتنتهي بها.

كما أنّ نزار قبّاني لا يقتصر في صوغ الإيقاع على استغلال البنى الصّوتيّة الظّاهرة بل يستعمل بنى أعمق، كالبنى التّركيبة والمقولات النّحويّة والصّيغ. وعلى سبيل المثال نذكر ان قصيدة شؤون صغيرة من ديوان «حبيبتي» موزّعة إلى فقرات تبدأ كلّ منها بجملة تلازميّة ممّا أسّس إيقاعا قائما على الشدّ والارتخاء مع كلّ فقرة. وهو إيقاع لا يقوم على تكرار الحروف بالأساس. وإنّما على الانتظام في عودة الأسلوب التلازميّ وإن اختلفت أدواته.

وهكذا، كثيرا ما يقوم الإيقاع على تكرار أساليب: – الشّرط – والاستفهام – والنّداء – التّحذير. ويعمد الشّاعر إلى تكرارها في مواقع متشابهة من الأسطر والأبيات. من ذلك أنّ كلّ الفقرات في قصيدة «حبيبتي» تبدأ بالنّداء: «حبيبتي» – «صغيرتي» – «أميرتي...»

---

1 حبيبتي، ج 1، ص: 445.

✦ في القافية

وأعني بالقافية حركة المقطعين الطّويلين الأخيرين في البيت أو السّطر. وقد يكونان متتاليين مثل: «ماذا–لو لم– أذهب». وقد يفصل بينهما مقطع قصير مثل: «سابحا– مزمن–مسكني». وقد يفصل بينهما مقطعان مثل: «يعرفني–ليس هنا– في بدني». وقد يُدْغَمَان في مقطع زائد الطّول، وهذه الظّاهرة كثرت في الشّعر الحديث إذ صار الشّعراء يستحبّون الوقوف على السّاكن مثل: «دَيْنْ» – «طُولْ» – «مَالْ».

وفي شعر نزار قبّاني لم يؤدّ التخلّص من وحدة القافية في قصائد التّفعيلة إلى إلغائها تماما. فلقد تقلّص حضورها وخلت منها بعض الأسطر. كما تعدّدت تبعا لمبدأ تنوّع القوافي المتّبع في الشّعر الحرّ، لكنّ ظاهرة التّقفية ظلّت قائمة. وسنذكر على سبيل المثال قصيدة «أوعيَة الصّديد» وتتألّف من اثنين وأربعين سطرا لم تخرج عن التّقفيَة منها إلاّ ثمانية أسطر وانتهي سبعة وعشرون منها بوزن «فَعيل» (بَليد..)، وسبعة بوزن فُعيل (أُريد..). وهكذا فلئن تخلّصت القصيدة من الرّتابة التي يحدثها السّير على وتيرة واحدة، فإنّها لم تفقد ما تشيعه التّقفيّة عموما من موسيقى.

كما نلاحظ الاعتناء بأن تكون الكلمة التي تحمل القافية من نفس الوزن في كثير من الأسطر. وهذا ممّا يقوّي الإيقاع لما يكتسيه موقع القافية من قيمة في السّطر والقصيدة، وهي ظاهرة متواترة في شعر نزار قبّاني، وعلى سبيل المثال نذكر أنّ 13 سطرا من 27 في قصيدة «أحلى خبر»[1] تنتهي بكلمة على وزن «فَعَلْ»، كما تتكرّر صيغة اسم المفعول في «قارئة الفنجان»[2] في أواخر 11 سطرا من 41.وفي قصيدة «قصّة خلافاتنا»[3] نجد في أواخر الأسطر وزن «فَعَالاَتِنَا» 10 مرّات و«أَفْعَالِنَا» 5 مرّات و«افْتِعَالاَتِنَا» 4 مرّات و«الْفَعَلْ» كذلك 4.

وعموما قلّ أن اقتصر نزار قبّاني على تكرار الرّويّ، بل هو غالبا ما يعود إلى القافية .ويتفاعل تجاوب القوافي هذا مع ما هو شائع في شعره من قصر الأسطر، فيمنحها حضورا أكثر كثافة. فقد تحضر القافية في أسطر لا تحوي أكثر من تفعيلة واحدة أو تفعيلتين ممّا يُغْنِي موسيقى القصيدة وينوّعها في الوقت ذاته . فقد كسر نزار قبّاني جماليّة التّماثل ليؤسّس جماليّة التنوّع والاختلاف.

وكثيرا ما تلعب القافية دورا أساسيًا في بناء القصيدة وتحديد أجزائها كقصيدة «مع الجريدة» فهي تبدأ بقافية: «فعله» المضمّنة في كلمة الجريدة ثمّ تتنوّع

---

1 الرّسم بالكلمات، ج 1، ص: 467.

2 قصائد متوحّشة، «إلى صامتة»، ج 1، ص: 648.

3 حبيبتي، ج 1 ، ص: 419.

القوافي إلى آخر القصيدة. وهناك يعود إلى نفس القافية في كلمة وحيدة. وفي «طوق الياسمين» و«حبلى» و«صوت من الحريم» و«الحبّ والبترول» و«حبّك طير أخضر» ... تختلف القوافي بين الأسطر ولكنّها تتّفق في نهايات الفقرات.

ب. الإيقاع الدّاخليّ

لئن ظلّ نزار قبّاني في هذه المرحلة يكتب القصيدة العموديّة القائمة على الشّطرين فإنّ قصيدة التّفعيلة هي التي تسم هذه المرحلة. وقد تخلّصت القصيدة من الزّوائد والاتّكاءات التي قد تفرضها البنية التّقليديّة للشّعر الموزون وتحرّرت من ضغوط البحر والقافية وصارت بنيتها الصّوتيّة أكثر دقّة في تصوير انفعال الشّاعر والتحامه "بموسيقى الكون". لقد صارت موسيقى الشّعر "تأتي من فعل الكتابة نفسه ومن المعاناة والمغامرة مع المجهول اللّغويّ والنّفسيّ"[1]. وحتّى إن أتت القصيدة على الأوزان الخليلية فإنّ ذلك يكون عن اختيار حرّ وعن إحساس بانسجام الوزن مع الموضوع؛ ولذلك لن يداخلها التكلّف أو التصنّع.

وتبعا لذلك سيطوّر نزار قبّاني ما ظهر في شعره منذ البداية من اهتمام بالإيقاع الدّاخليّ هذا الذي يجعل للموسيقى حضورا محسوسا وإن كان يصعب الإمساك به وضبطه.

✦ ظاهرة التّكرار

يقوم الإيقاع الدّاخليّ أساسا على مجانسة الأصوات: حروفا وحركات، وإدخالها في تشكيلات مخصوصة. وقد يتحقق ذلك بتكرار بعض العبارات والألفاظ أو بتكرار صيغها وأوزانها ويكون ذلك مع تغيير سياقها، كما في قصيدة «لوليتا»[2]، إذ استُعمِلت العبارات نفسها لتوضيح المقابلة بين الماضي والحاضر وإبراز النّقطة الفاصلة بينهما وهي بلوغ لوليتا الخامسة عشر. وفيها نجد وفي فقرات مختلفة:

- لم تكن تهتمّ في وجهي المدوّر	- آه كم ثرت على وجهي المدوّر
- كان يكفيني بأن تهدي إليّ دمية قطعة سكّر	- لم أعد أقنع في قطعة سكّر ودُمًى تطرحها بين يديّ
- آه كم صلّيت كي أصبح أطول	- فلقد أصبحته أطول
- (ثرت على) الحبّ ... بشكل أبويّ	- لا تعاملني بشكل أبويّ.

---

1 قصّتي مع الشّعر، ص: 179 – 180.

2 حبيبتي، ج 1 ، ص: 392.

وقد يحصل التّوازي في مستوى بناء الجملة وهو نوع من التّوازي الموقعيّ يتمثّل في تساوي عدد الكلمات في الأسطر وتشابه أوزانها. كما في:

آه كم صلّيت كي أصبح أطول
إصبعا أو إصبعين
آه كم حاولت أن أظهر أكبر
سنة أو سنتين

وكذلك في:

والرّيح تمضغ معطفي
والذلّ يكسو موقفي[1].

أو صيغ الكلمات: من ذلك تواتر صيغة «أفعل» في «لوليتا» سنجد: «أكبر» — «أكثر» — «أخطر — «أزهر» — «أخضر» — «أجمل» — «أقبل» — «أطول» — «أحلى».

وقد يتزاوج هذا التّوازي في الكلمات مع تواز آخر في نسق العبارات كما في «قصّة خلافاتنا»:

برغم.. برغم خلافاتنا
برغم جميع قراراتنا
بأن لا نعود
برغم العداء .. برغم الجفاء...
برغم البرود
برغم انطفاء ابتساماتنا
برغم انقطاع خطاباتنا
فثمّة سرّ خفيّ
يوحّد ما بين أقدارنا
ويدني مواطئ أقدامنا
ويفنيك فيّ
ويصهرنار يديك بنار يديّ

لقد صيغ الإيقاع الدّاخليّ هنا بطريقة هندسيّة بارعة.فبالإضافة إلى المجانسة التي أحدثها تكرار «برغم»، والتّماثل بين عديد الصّيغ: «قراراتنا / خلافاتنا» — «العداء / الجفاء» — «نعود / برود» — «انطفاء / انقطاع» — «أقدارنا / أقدامنا» نلحظ

1 رسالة من سيّدة حاقدة، ج 1، ص: 334.

هذه الثنائيّات التي يحكمها التّوازن المطلق في الأسطر: 1/ 2 ثمّ 7/6 ثمّ 10/9، وكذلك نصفي السّطر 4، وكيف تفصل بينها الأسطر التي تليها، ثمّ العودة إلى تلك الأسطر المنفردة وإدخالها في ثنائيّات أخرى .

وهكذا تتوزّع التّوازنات على اختلافها في متن القصيدة فيحدث ذلك توازيا في الأبيات أو الأسطر وفي الجمل والعبارات والألفاظ. ويدعم هذا ما رأيناه من توازيات في البنية العامّة للقصيدة فيحدث إيقاعا ترديديا، ويعطي طابع التغنّي للقصيدة، ويجعل عملية التلقّي مريحة ومطربة.

✦ نغميّة الحروف

سعى نزار قبّاني إلى استغلال ما توفّر هذه الحروف من مادّة موسيقيّة. بل إنّ القصيدة عنده كثيرا ما تتأسّس من تتابع مطرب لأصوات اللّغة. وينشأ الإيقاع في هذا المستوى من تجانس الحروف أو تقاربها في المخارج والصّفات. ولابدّ من الاهتمام بكثافة التّشكيلات الصّوتيّة وبنياتها والنّظر في تجاوب الحروف التي تتشابه وتتقارب، لأنّ كثافة الحروف بشكل غير عاديّ تمثّل عاملا من عوامل التّنغيم والإطراب وتمثّل خصوصيّة أساسيّة في شعر نزار قبّاني. فشعره يرشح بالنّغم ونحن نلمس ذلك بالذّوق والحدْس ولكنّ المسألة تحتاج إلى ضبط لدرجة انزياح كلامه عن الكلام العاديّ ومدى تراكم الحروف، وصوغه تشكيلات مخصوصة. وهذا يحتاج إلى إحصاء للحروف ومعرفة نسبة شيوعها في القصائد ثمّ مقارنتها بمعايير مضبوطة من الكلام العاديّ. وهذا جهد يتجاوز مجال عملنا هذا. ونحن هنا سنقتصر على التّنبيه إلى بعض الظّواهر التي –وإن ظلّت محتاجة إلى التّدقيق– فإنّ التوقّف عندها ضروريّ للتّعرّف إلى خصائص الإيقاع في شعر نزار قبّاني. وقد استنرنا في عملنا هذا بالدّراسة التي قام بها الدّكتور محمّد العمري في كتابه **تحليل الخطاب الشّعريّ** واعتمدنا بعض استنتاجاته وكذلك إحصاء أصوات تاج العروس الذي أورده في كتابه وقد اعتمدناه معيارا قدّرنا به درجة الانزياح في شعر نزار قبّاني.

وسنأخذ عيّنة نقدّر أنّها تكشف بعض الخصائص التي شدّت القرّاء في شعر الشّاعر وهي الفقرة الأولى من قصيدة «ماذا أقول له»:

ماذا أقول له لو جاء يسألــــني ..
إن كنت أكرهه أو كنت أهــــواه ؟
ماذا أقول، إذا راحت أصابعــــــه
تلملم اللّيل عن شعري وترعـــــاه

وكيف أسمح أن يدنو بمقعـــده
وأن تنام على خصري ذراعـــاه ؟[1]

في هذه الأبيات لا وجود للتّكرار في مستوى الكلمات وإنّما ستتشكّل الموازنات من تراكم الحروف دون ارتباط بالوحدات الدّلاليّة. وفي الشّطر الأوّل نلاحظ تكرار حرف «اللام» 4 مرّات، وهو بذلك يتقدّم كلّ الحروف وتليه «الهمزة» 3 بينما لا تتكرّر باقي الحروف. ويتكثّف حضور حرف «اللام» مرّة أخرى في عجُز البيت الثّاني وبالتّحديد في عبارة «تـلـمـلـم اللـيـل»، حيث يحضر 5 مرّات ثمّ يتضاءل حضوره في باقي الكلام. أمّا عجز البيت الأوّل فيلفت النّظرَ فيه تكرارُ حرف «الهاء» وهو يُقوّي التّوازن بين نصفيه :

إن كنت أكرهــه
أو كنت أهــواه

ويُقوّي بذلك المقابلة بين الحبّ والكره التي تصوّر تردّد هذه المرأة وتناقض عواطفها. إضافة إلى حرف «الهاء» تتواتر «الهمزة» أيضا و«الكاف» و«النّون». ثمّ نلاحظ تواتر «العين» في «عـن شـعـري وترعـاه» و«يدنو بمقـعـده وتنام عـلى خصري ذراعـاه».

وأوّل استنتاج نخرج به هو أنّ بعض الحروف تتكرّر في بعض الجمل وتغيب في أخرى كحرف «اللاّم» الذي تكرّر في الشّطر الأوّل ونصف الشّطر الرّابع وغاب تماما في الشّطرين الثّاني والخامس وحضر مرّة واحدة في كلّ من الشّطر الثّالث والسّادس، أو حرف «الهاء» الذي لولا حضوره في الرّويّ لقلنا إنّه غاب بعد الشّطر الثّاني...

إنّ الحرف يشكّل بؤرا أو مواقع يتردّد فيها وهذا ما يقوّي الكثافة الصّوتيّة ويلفت النّظرَ إلى إيقاعها.

ثانيا: تواتر بعض الحروف في كامل الفقرة بدرجة أرفع من الاستعمال العاديّ. وقد اخترنا أن تحوي العيّنة ما يقارب مائة حرف (103) حتّى تُمْكِنَ المقارنةُ بين عدد المرّات التي تتكرّر فيها الحروف والنّسب الواردة في الجدول المعيار وهو إحصاء لأصوات الجذور المعجميّة في تاج العروس وقيمته أنّه يذكر نسبة شيوع الحروف في المعجم دون اعتبار لسياقها النّحويّ والتّركيبي والدّلالي.

---

1 الرّسم بالكلمات، ج 1، ص: 504.

عدد الحروف حسب تردّدها في الفقرة

الرّتبة	الحرف	التّكرار
1	أ	13
2	ل	11
3	ه	9
4	ن	9
5	ع	7
5	م	7
7	و	6
7	ر	6
7	ت	6
10	ك	4
10	ي	4
10	ذ	4
13	ق	3
14	ص	2
14	س	2
14	ح	2
14	ب	2
14	د	2
19	ف	1
19	ج	1
19	ش	1
19	خ	1
23	ط	0
23	ز	0
23	غ	0
26	ث	0
23	ض	0
23	ظ	0

إحصاء أصوات جذور «تاج العروس»

الرّتب العامّة	الصّوت	النّسبة العامّة
1	ب	6.23
2	ن	6.22
3	ل	6.02
4	م	5.59
5	ع	4.63
6	د	4.57
7	ق	4.37
8	س	4.16
9	ف	4.01
10	ح	3.91
11	و	3.49
12	ش	3.44
13	ه	3.42
14	ج	3.34
15	ك	3.23
16	ر	3.06
17	ط	2.94
18	ز	2.79
19	خ	2.72
20	ت	2.48
21	ي	237
22	ص	2.28
23	أ	214
24	غ	1.94
25	ف	1.90
26	ذ	1.61
27	ض	1.39
28	ظ	0.61

وبالمقارنة مع أصوات جذور المعجم نلاحظ أوّلاً تقدّما واضحا للـ«همزة»، فمن الرّتبة 23 صارت في الرّتبة الأولى ومن نسبة 2،14 % بالمائة وردت بما يقارب 13% ونلاحظ ثانيًا تقدّما للـ«تاء» و«الذّال» و«الياء» و«الهاء» و«الرّاء» و«الكاف» و«الواو» يرافقه تأخّر واضح للـ«باء» و«الدّال» و«القاف» و«السّين». وهذا يدلّ على تشكيل مخصوص للحروف ويخرج بها عن طابعها المحايد، وعن استعمالها لمجرّد تبليغ المعنى. ومن الواضح أنّها وُظّفتْ لغاية جماليّة. ونلاحظ ثالثًا أنّ الحروف في الفقرة تنقسم إلى مجموعتين تضمّ كلّ منهما أصواتا متقاربة من حيث المخرج أو الصّفات.

تضمّ المجموعة الأولى «اللاّم» و«الرّاء» و«النّون» و«العين» و«الواو» و«الياء» و«الذّال». يقول كمال بشر: " «الرّاء» و«اللاّم» و«النّون» شبه الحركات في أهمّ خاصّيّة من خواصّها وهي الوضوح السّمعيّ (Sonority) وتشترك معها «الميم» في هذه الصّفة ولذلك سمّيت «أشباه الحركات» وأضاف علماء العربيّة «العين» إلى الأربعة وسمّوها «الأصوات المتوسّطة» وهي مجهورة ومتوسّطة بين الشدّة والرّخاوة[1]. وقد ضممّنا إليها «الذّال» لأنّه حرف رخو مجهور وأضفنا إليها أيضا «الواو» و«الياء» وهما مجهوران ومن أنصاف الحركات. وتتميّز هذه المجموعة إذن بالجهر وبشدّة الانفتاح وقربها من الحركات. وهي تتقارب فيما بينها، ثمّ إنّها تتفاعل مع الحركات الطويلة وهي كثيرة في هذه الفقرة وخاصّة في الشّطر الأوّل (6) والثّالث (7) والسّادس (6) وتعطي الفقرة «مائيّة» ورقّة .

أمّا المجموعة الثّانية من الحروف وقد تقدمتها الهمزة لكون الخطاب بضمير المتكلّم ،فتضمّ «القاف» و«الكاف» و«الهمزة» و«الهاء» و«العين»، وهي حروف تتقارب في المخرج أو في الصّفات. يقول محمّد العمري عن «القاف» و«الكاف»: "بين طرفي المجموعة الأولى (ق،ك) قرب في المخرج، واتّفاق في الشدّة والهمس[2]. ويمكن أن نضيف إليهما «الهمزة» فهي أيضا شديدة ومهموسة.

ويقول في الحديث عن (أ — هـ) (أ—ع) (أ—ق) تتّفق المجموعة الأولى (أ — هـ) في المخرج ... وبين طرفي المجموعة الثّانية (أ—ع) قرب في المخرج. وبالنّسبة للمجموعة الثّالثة نلاحظ ظاهرة سمعيّة وهي أنّ «أ» كثيرا ما تتبادل الموقع مع «ق» ويلاحظ في الهامش أنّ الحال ملحوظة في الدّارجة الفاسيّة[3]. ويمكن أن نضيف كذلك الدّارجة القاهريّة. ويمكن أن نضيف أنّ «الهاء» و«العين» تتّفقان في المخرج وتتقاربان في الرّخاوة.

وخلاصة ما توصّلنا إليه أنّ هذه القطعة قائمة على تقارب ملحوظ في الأصوات وأنّ هذا هو ما أعطاها طابع التغنّي. وإنّ الغلبة فيها للأصوات الرّخوة أو شديدة الانفتاح وهذا ما أضفي رقّة وسلاسة على أسلوبها.

---

1 كمال بشر، علم اللّغة العامّ: الأصوات، ص: 131، أورده محمّد العمري في «تحليل الخطاب الشّعريّ: البنية الصّوتية في الشّعر»، ص: 81.

2 تحليل الخطاب الشّعريّ، ص: 82.

3 تحليل الخطاب الشّعريّ، ص: 83.

✦ تفاعل التّنغيم والتّخييل: تأثير الأصوات في صوغ الصّورة الشّعريّة

كثيرا ما يسيطر الإيقاع على عمليّة الإبداع لدى نزار قبّاني وتحكم الموسيقى صياغة القصيدة فينساق وراء النّغم في اختيار الصّور الشّعريّة. من ذلك ما ورد في قصيدة «قطّتي الشّاميّة»[1] وفيها جملة من الصّور تقوم على التّشبيه.وعند النّظر فيها نشعر أنّ السّعي إلى مشاكلة الحروف هو الذي ولّد الصّور ودفع إلى تلك التّشبيهات.

الصّورة الأولى:

احبسني كالطّير المرسوم
على مروحة صينيّة

نلاحظ تردّد حرف:

- «السّين» أو «السّين المفخّمة» (الصّاد) في: «احبسني» — «مرسوم» — «صينيّة»
- و«الميم» و«الرّاء» في: «مرسوم» — «مروحة»
- و«الحاء» في: «أحبّيني» — «مروحة»

الصّورة الثّانية:

لا تفتح كفّك واتركني
أرعى كالأرنب
في غابات يديك الوحشيّة

نلاحظ:

- تردّد «الكاف»: «كفّك» — «اتركني» — «كالأرنب» — «يديك»
- ثمّ «الهمزة» و«الرّاء»: «أرعى أرنب»
- «التّاء»: «تفتح» — «اتركني غابات»
- «الباء»: «أرنب غابات»
- «الحاء»: «تفتح» — «وحشيّة»

الصّورة الثّالثة:

اتركني ألعب كالسّنجاب
على الأدراج العاجيّة
وفتات السّكر ألحسه
داخل قبضتك السّحريّة

---

1 قصائد متوحّشة، ج 1، ص: 666.

تتردّد:

- «الهمزة»: «إتركني» — «ألعب» — «أدراج» — «ألحسه»
- و«الكاف»: «اتركني» — «كالسّنجاب» — «السّكر» — «قبضتك»
- «التّاء»: «اتركني» — «فتات» — «قبضتك»
- «اللاّم»: «ألعب على الأدراج العاجية» — «ألحسه» — «داخل»

هذه الفقرة غنيّة بالإيقاعات وقد تردّدت فيها الحروف بنسبة عالية. «اللاّم» (6) — «الكاف» (5) — «الهمزة» و«التّاء» و«الرّاء» (4). ولكن يَلْفِتُ النّظرَ هذا التّشاكلُ الدّال الذي يكمن وراء توليد الصّورة هو تكرار حرف «الجيم» في: «كالسّنجاب على الأدراج العاجيّة». وحرف «السّين» في «ألحس السكّر في القبضة السّحريّة».

ذلك أنّ الواقع لا يدعو مثل هاتين الصّورتين، فالسّنجاب لا يعيش على الأدراج وخاصّة العاجيّة منها. كما أنّه حيوان قارض والفعل المميّز له هو قرض الفواكه وليس لحس السكّر.

وعموما نلاحظ أنّ صورا مثل:

- الطير المرسوم على مروحة صينيّة
- أرعى كالأرنب
- ألعب كالسّنجاب على الأدراج العاجيّة
- ألحس فتات السّكر داخل قبضتك السّحريّة

قد استدعاها تشاكل الحروف. وهي صور فيها الكثير من الطّرافة، إلاّ أنّ نزار لم ينحتها بكدّ الذّهن وإنّما غرفها من بحر الموسيقى. إنّ الانزياح الحاصل في هذه الصّور هو وليد لعبة الحرف. والرّكض وراء رنين الكلمات. وظاهرة تشاكل الحروف لافتة للنّظر في شعر هذه المرحلة. ومن ذلك أنّ بعض الحروف ينتشر في قصيدة بأكملها ويولّد جملة من صورها. كما حصل في القصيدة المتوحّشة[1]. فقد انتشر حرف «الشّين» في هذه القصيدة يردّد صدى العنوان ويؤكّد صوت التّوحّش. ومن الصّور التي حوت حرف «الشّين» في هذه القصيدة:

أنا تشرين ... شهر الرّيح
والأمطار والبرد

- أحبّيني بكلّ توحّش التتر
- بكلّ شراسة المطر
- لقد سقطت على شفتيك كلّ حضارة الحضر
- نهدك المعجون بالكبريت والشّرر

---

1 قصائد متوحّشة، ج 1، ص: 652.

– يهاجمني كذئب جائع خطر
– النّقش في الحجر
– بعيدا عن مدينتنا
– التي شبعت من الموت
– بعيدا عن تخشّبها
– لا تخشي على قدميك

– وشعرك خارج الماء
– اسقطي مطرا
– على عطشي وصحرائي
– وذوبي في فمي كالشّمع
– اشيطري شفتي

ولا بدّ أن نلاحظ أنّ في باقي القصيدة صورا لا تحوي حرف «الشّين». ولكنّ هذا الكمّ الذي ذكرنا يدلّ دلالة واضحة على دور الحرف في تشكيل الصّورة ،خاصّة وأنّ التّعبير عن بعض الصّور كان يمكن أن يتمّ بكلمات أخرى كصورة تخشّب المدينة. فعادة ما تستعمل لفظة تكلّس للدّلالة على الجمود. كما نلاحظ في ذكر الأعضاء الاقتصار على الشّفة والشّعر. كذلك نسبة الشّراسة للمطر في استعارة: «أحبّيني بكلّ شراسة المطر ... ».

والظّاهرة متواترة ويمكن أن نذكر مثال حرف «السّين» في قصيدة «تريدين»[1] والكلمة الأساسيّة فيها هي: «نساء»، ومطلعها: «تريدين مثل جميع النّساء». في هذه القصيدة يذكر نزار قبّاني جملة من الصّور الشّعريّة يعدّد فيها ما تطلبه المرأة من أشياء ثمينة لا يمكن للرّجل أن يوفّرها لها. ونلاحظ أنّ أغلب هذه الأشياء تحوي حرف «السّين» سيذكر «كنوز سليمان» – «سرب إماء» – «مولى يسبّح باسمها صباحا مساء» – «ويغسل رجليها بالخمر» – «نجوم السّماء» – «أطباق منّ وسلوى» – «خفّين من زهر الكستناء» – «فراء أصفهان» – «قصر بين الغمائم» – «عبدا يقرأ عند سريرها شعرا» – «بلاط الرّشيد وإيوان كسرى» – «قافلة من عبيد وأسرى» – و«أهرام مصر وإيوان كسرى» – «الشّمس فوق إناء». مع الملاحظة أنّ الكثير من العبارات قد حوت «الهمزة» وقد استعملها للمحافظة على القافية.

ظاهرة أخرى نضيفها وتتمثّل في الوقوف على السّاكن ولعلّ في ذلك تشبّها بالحديث الشّفويّ. وقد ذكرنا أنّ غاية نزار قبّاني هي تقريب القصيدة من السّامع وإدخال إيقاع الشّارع إلى الشّعر. وممّا لفت نظرنا في الوقوف على السّاكن وجود كلمات تنتهي بتضعيف، مثل قوله في قصيدة «لوليتا».

كنت آتيك بثوبي المدرسيّْ
وشريطي القرمزيّْ
كان يكفيني بأن تهدي إليّْ
دمية من قطعة سكر.

1 الرّسم بالكلمات، ج 1، ص: 514.

كما لاحظنا وجود المقطع الزّائد الطّول في حشو السّطر وذلك عند استعمال كلمات دخيلة مثل: «مَانْغُو-غَارْدِينِيَا»[1].

✦ ظاهرة البياض

كما أنّه لا بدّ من التّنبيه إلى ظاهرة البياض وقد استغلّها نزار قبّاني أحسن استغلال. ومنذ القصائد الأولى تعترضنا النّقاط المتتالية التي تعلن ضرورة التوقّف. لم يستعمل نزار قبّاني هذه النّقاط للصّمت عن معنى أو للسّكوت عمّا لا يريد الإفصاح عنه أوْ لا يستطيع إلاّ نادرا. من ذلك قوله في قصيدة «**جميلة بوحيرد**» وهو يصف عمليّة تعذيبها:

الجسد الخمريّ الأسمر
تنفضه لسات التيّار
وحروق في الثدي الأيسر
في الحلمة ...
في ..في ..يا للعار ...[2]

أو في «**قصّة خلافاتنا**» وفيها يقول:

برغم جميع ادّعاءاتنا
بأنّي لن ...
وأنّك لن ...
فإنّي أشكّ بإمكاننا
فنحن برغم خلافاتنا
ضعيفان في وجه أقدارنا[3]

أمّا في أغلب الأحيان فإنّ النّقاط المتتالية تقوم بوظيفة فصل الكلام في مواطن يستحسن الشّاعر الفصل فيها إمّا لإبراز معنى ،كقوله في قصيدة «**اندفاع**»:

أريدك ...
أعرف أنّي أريد المحال[4].

أو لإبراز المقابلة بين ما سبقها وما تلاها:

---

1 **حبيبتي**، ج 1 ، ص: 414.
2 **حبيبتي**، ج 1 ، ص: 453.
3 **حبيبتي**، ج 1 ، ص: 421.
4 **قالت لي السّمراء**، ج 1، ص: 31.

أكرهها ... وأشتهي وصلها
وإنّني أحبّ كرهي لها ...[1]

أو لتعويض التنقيط العاديّ وكذلك لتأكيد الانتقال من أسلوب إلى آخر.

بلهاء ..شاحبة الجبين ..
ترى أطفأت ثأرك منه .. فاعتدّي
لا تقربيني .. أنت ميّتة
إنّ السّوالف مجدها مجدي[2]

ت. مواقف من موسيقى نزار قبّاني

كانت هذه الخصوبة في الإيقاع وهذه السّهولة في تدفّقه تدفّقا يجعل الإلقاء شبيها بالإنشاء مثار إعجاب في شعر نزار قبّاني. ولكنّ بعض النقّاد وخاصّة ممّن يُنْسَبُون إلى الحداثة الشّعريّة العربيّة، نظروا إلى هذه الموسيقى باحتقار ورأوا أنّها تقرع الأذن ولا تمسّ أعماق النّفس. وقد ذهب إيليا حاوي هذا المذهب ورأى في موسيقى نزار قبّاني رنينا أجوف، واعتبر أنّ إعجاب الجمهور بشعره ناتج عن أنّ الشّعب العربيّ "ما برح يعجب بالموسيقى الإيقاعيّة الشّديدة القصف التي تبثّ في نفسه حالة من الطّرب، فينفعل ويهيج وتشتدّ عليه صور الترنّح الذي لا يعتم أن يصحو منه على شبه خواء[3].

وإن كنّا نوافق على أنّ التّكرار من حيث المبدأ هو نوع بسيط من الإيقاع وأنّه ينقص من كثافة الشّعر إلاّ إنّنا نرى أنّ نزار قبّاني لم يستعمله على سبيل التّرنيم، ولا على سبيل الاتّكاء والبحث عن السّهولة وإنّما وظّفه عنصرا مؤسّسا لبنية القصيدة. وجعل البنية المكرّرة تنصهر في البنية العامّة وتمثّل بموقعها أو بمعناها عنصرا دالاّ لا غنى عنه.

إنّ هذا النّوع من التّوازي يشمل بناء الجملة وصيغ الكلمة إلاّ أنّ الموسيقى في كثير من القصائد تنشأ من حضور تشكيلات خاصّة من الحروف، وتراكمها بحيث تحدث تجانسا محسوسا وإن كان غير محدّد ببنية معيّنة. وهي تحدث تناغما مبثوثا في القصيدة يصعب ضبطه. وهذا النّوع من التّجانس في الواقع يتجاوز المفهوم الحرفيّ

---

1 «هرّة»، أنت لي، ج 1، ص: 243.

2 «A la garçonne»، أنت لي، ج 1، ص: 257.

3 إيليا حاوي، رأي في شعر نزار قبّاني، مجلّة الآداب، س: 9، عدد: 7، تمّوز 1961، ص: 11.

للإيقاع لأنّ الأصوات قد لا تتردّد فيه بانتظام ولكنّه يشيع التّناغم في القصيدة ويثري موسيقاها.

ويمكن أن نذكر في هذا الصّدد رأيا لسعيد الورقي، فهو يرى أنّ موسيقى نزار قبّاني هي موسيقى تصويريّة، يقول: "فقد تميّزت أشعار نزار قبّاني بموسيقى تصويريّة مصاحبة للمواقف الانفعاليّة التي يعبّر عنها (...) ووصل نزار قبّاني قمّة استخدامه لهذه الموسيقى في قصيدته «سامبا» التي حاول فيها أن يجعل أنغام الحروف وإيقاعات الكلمات والجمل تنسجم مع الجوّ العامّ للرقصة"[1]. كما ضرب مثلا آخر يتمثّل في القصيدة الشّريرة. ورأى أنّ معنى القلق والتّحفز المتوتّر في القصيدة قد صوّرته الإيقاعات النّافرة القلقة. ورأى أنّ مكوّنات التّهييج الحسّي تظهر في استخدام تفعيلة الخبب ذات الوقع السّريع، وفي القافية المتتالية في تداخلها. وفي القافية المنتهية بالحاء بعد المدّ فتكون بمثابة الفحيح الانفعاليّ النّاجم عن حدّة الانفعال المتوتّر[2].

لا يمكن أن نذهب هذا المذهب في إسقاط انطباعات ذاتيّة على موسيقى الشّعر. وشعر نزار يفنّد ما ذهب إليه. فقد استعمل الشّاعر الخبب أو تفعيلة الخبب في قصائد مختلفة جدًا فيما تصوّره من انفعالات أو حالات نفسيّة كقصائد: «كلمات» — «صديقتي وسجائري» من مجموعة «حبيبتي»، و«اختاري» — «قطّتي الشّامية» من مجموعة «قصائد متوحّشة». كما أنّه استعمل حرف الحاء المسبوقة بمدّ قافية لقصيدة مريحة لا توتّر فيها تصوّر مشهدا جميلا وهي: «إلى وشاح أحمر»، وقد سبق التّعرّض لها. كما يمكن أن نذكر تدعيما لهذه الفكرة استعمال الدّالّ رويّا في قصيدتين متناقضتين في عالمهما الشّعريّ والعلاقة بين الرّجل والمرأة التي تصوّرانها، وهما «أوعية الصّديد» و«بلاغ شعريّ رقم 1». وإن كان حرف الدّال قد ورد في القصيدة الأولى في عبارات مثل: «بليد» — «قبو الجليد» — «نابحة الوريد» — «الباب الوصيد» ممّا يصوّر علاقة صداميّة فإنّه قد ورد في القصيدة الثّانية في عبارات مثل: «نبوءة تأتي من الزّمن البعيد» — و«مكتوبا غراميًا يزقزق في بريدي» — و«فرحة الأحرار في كسر الحديد»، ممّا يصوّر علاقة تفاهم وانسجام.

وقد تكون أصوات الحروف تعني شيئا بالنّسبة إلى الشّاعر، وتتفاعل مع أحاسيسه، ولكنّ المسألة من العمق والخفاء بحيث يصعب الإمساك بها. وقد تؤدّي إلى متاهات في التّأويل، الدّارس في غنى عنها. لذلك لا يمكن التّعامل مع الحروف إلاّ حسب ما تمليه طبيعتها اللّسانية، فهي رموز وطابعها الأساسيّ هو الاعتباط. كما

---

[1] د. سعيد الورقي، لغة الشّعر العربيّ الحديث مقوّماتها الفنّية وطاقاتها الإبداعيّة. دار النّهضة العربيّة، ص: 218 - 219.

[2] د. سعيد الورقي، لغة الشّعر العربيّ الحديث مقوّماتها وطاقاتها الإبداعيّة، ص: 220 — 221.

أنّ قيمتها وظيفيّة بالأساس. ولا يمكن أن نُسْقِطَ عليها انطباعات واحساسات لا تتماشى مع محدودية عددها ولا مع وظيفيّتها وطبيعتها اللّسانية.

ولكنّ هذا لا يعني أنّنا نهمل طبيعتها الصّوتيّة فالحروف وحدات صوتيّة لا قيمة موسيقيّة لها في حدّ ذاتها، ولكنّها قادرة على خلق النّغم إن هي تشكّلت في موازنات خاصّة. والشّعر عموما قد استغلّ هذه الخاصّيّة في الحروف فهو يختلف عن النّثر بكونه قادرا على أن يدخل الحروف في تركيب آخر زيادة على تركيبها الصّرفيّ والنّحويّ ويجعلها تنتظم في بنيات صوتيّة وتشكيلات حاملة للنّغم وقد اعتبر الشّاعر الفرنسيّ «ستيفان مالارميه» أنّ الشّعر لا يُصْنَعُ من الأفكار بل من الكلمات وهو يعني الكلمات باعتبارها أشياء محسوسة أي باعتبارها أصواتا. فتركيب الحروف بكونها أصواتا هو الذي يكرّس البُعْدَ الجماليّ في الشّعر ويجعله يتجاوز الكلام العاديّ والنّثر.

7. الصّورة الشّعريّة

لقد تحكّم نزار قبّاني في أصوات اللّغة تحكّما كبيرا واستطاع أن يتلاعب بأجراسها بكلّ مهارة ويستخرج منها إيقاعات هي متعة للأذن. ولكنّ الشّعر لا يقوم على الإيقاعات فقط مهما كانت مثيرة، بل لا بدّ من عنصر التّخييل، ولا بدّ من صور شعريّة تؤسّس عالم القصيدة وتلوّن الواقع بمنظور الشّاعر.

والصّورة الشّعريّة هي المنبع الأساسي للشّعر الخالص، وهي مقياس عمقه وأصالته، وبدونها لا يدخل الكلام حيّز الشّعر حتّى وإن كان موزونا[1].

وقد مال نزار قبّاني في هذه المرحلة إلى الوضوح والبساطة في التّعبير، لإيمانه بضرورة تبليغ أفكاره في قضيّة المرأة، وهذا من شأنه أن يقلّص دور الخيال ويضعف الكثافة الشّعريّة. لقد سلك بالشّعر مسالك من شأنها أن تخرجه عن مجاله وتدفع به إلى حدود النّثريّة، وقد رأى ايليا حاوي، ولم يكن وحيدا في هذا، أنّ هذا الاتّجاه يفسد الشّعر وقال: "إنّ الالتزام الواعي بقضايا المجتمع يضعف الخيال ويقلّص الانفعال ويقضي على نشوة الذّهول فتطغى على الشّعر الذّهنيّة والنّثريّة ويصاب بالتّحذلق والتّصنّع"[2].

---

1 يرى أرسطو أنّ الشّاعر قبل أن يكون صانع الأوزان هو شاعر بسبب ما يحدثه من المحاكاة. أمّا الفارابي فيقول: " والقول إذا كان مؤلّفا ممّا يحاكي الشّيء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعدّ شعرا ولكن يقال هو قول شعريّ. فإذا وزن مع ذلك وقسّم أجزاء صار شعرا. فقول الشّعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة وأصغرها الوزن"، الفارابي، جوامع الشّعر، ص: 172 — 173، أورده جابر عصفور، الصّورة الفنّية، ص: 153.

2 رأي في شعر نزار قبّاني، مجلّة الآداب، 9، ع: 7، تمّوز، 1961.

هل سقط نزار قبّاني فعلا في هذه المهاوي أم أنّه استطاع أن يقيم المعادلة بين الرّغبة في الالتزام بقضيّة المرأة وتصوير واقعها وبين ضرورة إرساء عالم شعريّ يقوم على مجاوزة الواقع والانزياح بالعبارة عن وجه الحقيقة إلى ضروب من التّخييل ؟

الحقيقة أنّ القصائد التي استعمل فيها الشّاعر السّرد أو المونولوق قد شهدت تقلّصا في حضور الصّورة الشّعريّة. فقد عوّض فيها نزار قبّاني بلاغة الشّعر ببلاغة الدراما، وإن كنّا لا نعدم صورا جزئيّة تأتي ضمن الوصف أو الحوار لتوضيح المعنى كاستعمال الاستعارة في «حبلى» :

ماذا أتبصقني
والقيء في حلقي يدمّرني
وأصابع الغثيان تخنقني[1].

والتّشبيه في «يوميّات امرأة لا مبالية» :

أنا نوع من الصّبير
لا يعطي... ولا يثمر
حياتي مركب ثمل
تحطّم قبل أن يبحر...
وأيّامي مكرّرة
كصوت السّاعة المضجر[2].

وصورةُ هذه على قدر كبير من التّعبيريّة والطّرافة إلاّ أنّها من حيث الصّياغة لا تتجاوز الأساليب التي كرّسها في المرحلة الأولى. فهي صور بيانيّة بالأساس .

أ. الصّورة القائمة على الكناية

إلى جانب هذه الصّورة الجزئيّة سيطوّر نزار قبّاني في هذه المرحلة وبالخصوص في القصائد التي سلك فيها نهج الوضوح أسلوبا آخر في التّخييل استطاع به أن يبتعد عن النّثريّة ويحافظ للشّعر على «لغته الرّفيعة» ويشحن قصائده بالدّلالات والظّلال . وهذا الأسلوب هو ما سنسيّمه الكناية التّمثيليّة قياسا على الاستعارة التّمثيليّة أو التّشبيه التّمثيلي. وهو أسلوب يختلف في صياغته عن الكناية بمفهومها البلاغيّ القديم لأنّ الألفاظ لا يراد بها «لازم معناها» بل هي تخرج عن سياقها الأصلي وعن

---

1 قصائد ، ج 1، ص: 341.

2 يوميّات امرأة لامبالية، ص: 615 – 616..

دلالتها الأصليّة[1]. ولكنّها تدخل في باب الكناية لأنّها تعبّر عن المعنى «بما يدلّ عليه» وتقوم على الإشارة إلى المعنى والإحالة عليه بما تقدّمه في صور محسوسة تجسّمه على سبيل التّصوير والتّمثيل. وهي إلى ذلك لا تكسر حدود المعنى ولا تنقله إلى ضروب من التّصوّر كما في الاستعارة. فالكلام يُسَيَّرُ في هذا الأسلوب في مستويين: مستوى الصّورة الظّاهر ومستوى المعنى الذي تحيل عليه والرّباط بينهما بيّن ولا يحتاج السّامع إلى كبير عناء لفهمه. فحدود المعنى تظلّ واضحة ولا تدخل السّامع في مجالات من التّخيّل والتّوهّم.

وسنذكر مثالاً على هذا فقرة من «الحبّ والبترول» وفيها يقول :

متى تفهم
بأنّك لن تخدّرني ... بجاهك أو إمارتك
ولن تتملّك الدّنيا ... بنفطك وامتيازاتك
وبالبترول يعبق من عباءاتك
وبالعربات تطرحها على قدمي عشيقاتك
بلا عدد ... فأين ظهور ناقاتك
وأين الوشم فوق يديك ... أين ثقوب خيماتك
أيا متشقق القدمين ... يا عبد انفعالاتك[2]

بعد السّطرين الأوّلين سعى نزار قبّاني في هذه الفقرة إلى تقديم صورة كاريكاتوريّة مجسّمة لهذا الرّجل في سلوكه: فهو يبالغ في الإنفاق على عشيقاته، يسكن خيمة ويركب ناقة. وفي هيئته: فهو موشوم متشقق القدمين تتصاعد رائحة النّفط من ثيابه. وهي صورة تبتعد عن الحقيقة ولكنّها ترتبط ارتباطا مباشرا بالمعنى الذي أراد نزار قبّاني أن يعبّر عنه؛ فهي ترسم واقعا متناقضا يجمع بين مظاهر التّخلّف الاجتماعيّ والثّراء. وهي تختلف في طبيعتها عن الاستعارة أو التّشبيه اللّذين ينقلان السّامع من الواقع إلى الخيال. وللمقارنة نذكر تشبيها ورد في نفس القصيدة: «**أيا جملا من الصّحراء لم يلجم**»، فالصّورة هنا تنقلنا من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان ومن الحياة الحضريّة إلى الحياة البدويّة وهي لا تحدّد ملامح إنسان معيّن

---

1 وهي من هذه النّاحية أقرب إلى الاستعارة. وقد رأى بعض الدّارسين أن يسمّوها بالاستعارة الرّمزيّة، ونذكر منهم محمّد فتوح أحمد في كتاب «الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر». ولكنّنا نعتبر أنّ هذا المصطلح يثير لبسا كبيرا خاصّة في الشّعر الحديث لما في مصطلح الاستعارة ولا سيّما الرّمز من التّخييل والابتعاد بالصّورة عن مجال التّحديد والإحالة المباشرة ودخولها مجالات الإيحاء والحدس، ممّا لا يتماشى مع طبيعة الصّورة التي نحن بصدد الحديث عنها.

2 حبيبتي، ج 1 ، ص: 446.

بقدر ما تفتح المجال لتخيّلها. ولذلك اعتبرنا أنّ الكلام في الصّورة الأولى يجري مجرى الكناية، ولأنّه يقدّم صورة مركّبة فقد نعتناها بالتّمثيليّة.

وفي هذه المرحلة استغلّ نزار قبّاني هذا النّمط من الصّور وبرع فيه. وصاغ صورا مستمدّة من الواقع المعاصر. كما نجد في تصوير واقع القمع الذي تعيشه المرأة. تقول اللاّمبالية:

فشرقكم يا سيّدي العزيز
يصادر الرّسائل الزّرقاء
يمارس الحجر على عواطف النّساء
يستعمل السّكّين ...
والسّاطور ..
كي يخاطب النّساء.

وتقول أيضا :

فشرقكم يا سيّدي العزيز
يحاصر المرأة بالحراب ..
وشرقكم، يا سيّدي العزيز
يبايع الرّجال أنبياء
ويطمر النّساء في التّراب.[1]

فكلّ هذه الصّور تجري مجرى الكناية تقدّم لنا المرأة محاصرة بطريقة حسّية ملموسة: «المصادرة» – «الحجر» – «المطاردة بالحراب» – «بالسّكّين» – «بالسّاطور» – ثمّ «الطّمر في التّراب». ولكنّ ما ذلك إلاّ تمثيل وتشخيص لما تعانيه المرأة من آلام نفسيّة. كما يمكن أن نضرب مثالا آخر عن الكناية التّمثيليّة بقارئة الفنجان فقد صوّر منعة الحبيبة وصعوبة الوصول إليها بجملة من الصّور وردت على لسان قارئة الفنجان:

لكنّ سماءك ممطرة
وطريقك ... مسدود ... مسدود
فحبيبة قلبك ... يا ولدي
نائمة ... في قصر مرصود
والقصر كبير ... يا ولدي
وكلاب تحرسه وجنود

---

1 يوميّات امرأة لامبالية، ج 1 ، ص: 576.

وأميرة قلبك ... نائمة
من يدخل حجرتها ... مفقود ...[1]

ولتكثيف المعنى عمد نزار قبّاني في الكثير من قصائده إلى استعمال كنايات تمثيليّة استمدّها من التّاريخ. لقد أصبحت الكلمات في كثير من الأحيان إشارات تختزن تجارب ومواقف وأصبح استعمالها هو استحضار لتلك التّجارب. وقد عمد إلى توظيف أسماء تاريخيّة هي نماذج لسلوك ما في الذّاكرة الإنسانيّة أو علامات في التّاريخ العربيّ الإسلاميّ كشهريار وشهرزاد أو عنترة وهارون الرّشيد والسيّاف مسرور...

وقد يقتصر على توظيف هذه الأسماء باعتبارها علامات دالّة على ملمح محدّد فيها. وقد يتجاوز ذلك ليستمدّ من حياتها جملة من الصّور والمعاني. وللمقارنة يمكن أن نذكر توظيفه لشخصيّة هارون الرّشيد في موضعين مختلفين. فقد وظّفها في «بلاغ شعريّ رقم 1» حين قال:

وأنا أحبّك في وجوه القادمين لقتل هارون الرّشيد ...
هل تصبحين شريكتي في قتل هارون الرّشيد؟[2]

اقتصر هنا على استغلال ما في الاسم من دلالة على السّلطة التّقليديّة القامعة. أمّا في «الرّسم بالكلمات»[3] فقد ولّد من هذا الاسم جملة من الصّور. فقد قدّمه نموذجا للرّجل الشّرقيّ الذي وصل منتهي ما تمكّنه السّلطة من التّملّك والسّيطرة وقدّم جملة من الكنايات التّمثيليّة.

وقد قدّمته الكناية التّمثيليّة في صورتين متناقضتين صورة الفارس المنتصر على النّساء. وقد أسّسها بجملة من العناصر «الخيل» — «الغزوات» - «الرّايات» — «العربات» وبـ«العباءة التي فصّلها من جلود النّساء» و«الأهرام التي بناها من الحلمات».

ثمّ الوجه الآخر للشّخصيّة وفيها تصوير لوحدة الفارس وشقائه وقد أسّسها بعناصر مثل اللّصّ الفارّ فوق سطح السّفينة- جماجم الموتى في قصر الحريم ...

كثر هذا الأسلوب في شعر نزار قبّاني في هذه المرحلة واستغلّه كذلك في شعره السّياسيّ وهو أسلوب أعطى شعره طاقة تعبيريّة مع المحافظة على الوضوح. إلاّ أنّه لم يقتصر عليه بل اهتمّ كذلك بالصّور القائمة على الإيحاء.

---

1 قصائد متوحّشة، ج 1 ، ص: 649 - 650.
2 أشعار خارجة على القانون، ج 2، ص: 16.
3 الرّسم بالكلمات، ج 1، ص: 464.

ب. الصّورة القائمة على الإيحاء

لقد رأينا في المرحلة الأولى أنّ نزار قبّاني قد تأثّر بالتّيّار الرّمزيّ في صوغ صوره الشّعريّة وإن ظلّ هذا التأثر محدودا. وفي هذه المرحلة سيطوّر هذه الأساليب وسيتمثل آليات هذا المذهب في صوغ الصّورة وسيوظّفها في شعره... ولكنْ دون أن يتأثر بالخلفيات الفكريّة للرّمزيّين أو بمفهومهم للشّعر.

لقد تعامل نزار قبّاني مع الصّورة الرّمزيّة باعتبارها شكلا فنّيا يمكن توظيفه دون استنساخ محتواه؛ لذلك تعامل معها كطريقة في صوغ الصّورة استوعبها وطوّعها لخدمة عالمه الشّعريّ.

ومن أهم المبادئ الرّمزيّة التي وظّفها في صوغ الصّورة: تراسل الحواسّ.

يرى الرّمزيّون، وفي مقدّمتهم بودلير، أنّ المؤثّرات الخارجيّة قد تحدث في نفس الإنسان تأثيرا متشابها رغم اختلاف الحواسّ التي تلتقطها. فقد يتشابه إحساس الإنسان بالصّوت الشّجيّ، أو الرّائحة الزّكيّة ،أو المنظر المثير. لذلك رأوا أنّه يمكن أن يصف الشّاعر انفعاله بما تلقّاه بحاسّة من الحواسّ بأوصاف تتعلّق بحاسّة أخرى. وقد استعمل بودلير صورة العطر الذي ينشر الموسيقى ووصف «رامبو» أصوات الحركات بالألوان. كما أنّهم رأوا أنّ الشّاعر يبلغ من التّجريد مرحلة تلتقي فيها المتناقضات في ذهنه وتتوحّد. ولذلك كثرت عنهم عبارات من نوع اللّيل الأبيض مثلا والنّور القاتم ونشيد الصّمت. وهذا المبدأ قد فتح للاستعارة مجالات واسعة. وقد عبّر نزار قبّاني عن التزامه بهذا المبدأ بل وتباهي بذلك في أوّل قصيدة له من أوّل مجموعة وهي قصيدة «إلى القارئ»، فقد قال:

تخيّلت ... حتّى جعلت العطور
ترى ... ويشمّ اهتزاز الصّدى.[1]

وفي هذه المرحلة لم يقتصر على صور جزئيّة مثل «شلاّل الظّلّ» لوصف الشّعر أو نعت الصّيف بـ«الأخضر» – والقدر بـ«الأصفر» – والاسم بـ«عنقود العبير» – والعينين بـ«مرافئ الفيروز» بل استعمل صورا مركّبة: كوصف المرأة في قصيدة «أوريانتيا»:

دافئة كالبنّ في مزارع الجنوب.[2]

---

1 قالت لي السّمراء، ج 1، ص: 16.

2 حبيبتي، ج 1، ص: 415.

فقد شُبِّهت هذه المرأة بـ«البنّ» وهو تشبيه يحيل على الذّوق. ولكنّ وجه الشّبه الوارد هو الدّفء وهو يحيل على اللّمس ثمّ إنّ هذه الصّورة تنزّل مكانيا، وتحديد المكان لا يدلّ هنا على مكان جغرافيّ، لأنّنا لا نعرف أيّ جنوب هو بقدرما يدلّ على الانفتاح على الطّبيعة الخصبة (مزارع) وعلى الطّبيعة البعيدة عن الحضارة وهذا ما توحي به كلمة جنوب لأنّ المقابلة شمال / جنوب اقترنت عموما بهذا المعنى. وهكذا يختلط الذّوق واللّمس والإحساس بالمكان فتخرج الصّورة عن تحديد ملامح المرأة لتحدّد الإحساس بها.

نجده كذلك يصف عيني حبيبته الحزينة فيقول:

عيناك ... كنهري أحزان
نهري موسيقى ... حملاني
لوراء وراء الأزمان
الدمع الأسود فوقهما
يتساقط أنغام بيان ...[1]

هنا يختلط المرئيّ «النّهر» – «الدّمع» بالمسموع – «موسيقى» – «أنغام» وكذلك أضفي الشّاعر بعدا ذاتيّا على الواقع ولوّن الدّمع تلوينًا غريبًا في قوله: «الدّمع الأسود». فقد وصف شيئا لا يراه إلاّ هو، وليس من طبيعة الدّمع أن يكون أسود وإنّما لوّنه شعورُه.

لم تعد الصّورة تصف الواقع أو تحاكيه وإنّما صارت تحاصر الانفعالات والاحساسات. هي لا تحاكي مشهدًا خارجيًّا بل تربطه بحركة النّفس.. ومن الصّور التي تعكس الإحساسات الباطنة وكيف تختلط مشاعر الرّغبة بالنّزعة العدوانيّة في لاشعور الإنسان قوله في «صباحك سكّر»:

ونهدك ... تحت ارتفاف القميص
شهيّ ... شهيّ .. كطعنة خنجر.[2]

كما نجد الصّورة التي توظّف عناصر الطّبيعة البكر لتقدّم عالما غرائبيّا حيث الطّبيعة أكثر توحّشا والعناصر أكثر أصالة. وقد صارت المرأة تُشَبَّه بالزّلزال والعاصفة والشّموس الاستوائيّة. ومن هذه القصائد «قطّتي الشّامية». وتبدأ باستعارة البرد ويرمز إلى ما أضنى هذه المرأة وقد يكون البُعد والوحدة أو الضّياع أو الرّغبة:

---

1 حبيبتي، ج 1 ، ص: 403.

2 الرّسم بالكلمات، ج 1، ص: 469.

أضناني البرد ... فكوّمني
داخل قبضتك السّحريّة

ثمّ ترشح صورة القبضة السّحريّة في الفقرات اللاّحقة فتتحوّل إلى «حبس لذيذ» - و«غابات وحشيّة» - و«أدراج عاجيّة» - و«خلجان» - و«أصداف البحر» - و«أعشاب مائيّة». وفي الفقرة الأخيرة تقدّم صورة غرائبيّة لليدين اللّتين تتحوّلان إلى «أحراج» حيث الحياة بدائيّة والطّبيعة بكر والحبّ صوفيّ صاف:

ضيّعني
في أحراج يديك
سئمت ... سئمت المدنيّة
حيث الأشجار بلا عمر ...
حيث الأزمان خرافيّة
أرجعني.. صافية كالنّار
وكالزّلزال بدائيّة[1]

ت. الصّورة الرمزيّة

وفي «صديقتي وسجائري» تصف المرأة صديقها المدخّن وما حوله من أشياء فتبدو ضبابيّة كأنّها في حلم:

والقهوة ... والصّحف الكسلى
ورؤى ... وحطام فناجين

ثمّ تصف يده تداعب شعرها:

لتترك في شعريّ الأسود
عقدا من زهر الليمون[2].

إنّ الصّورة تتجاوز الواقع لترسم انفعال المتكلّمة وإحساسها. وذلك بإسقاط انفعالاتها النّفسيّة على الأشياء. فالكسل والتحطّم لا يصفان مرئيّات خارجيّة. كما أنّ العقد لا يقتضيه واقع الحال، وإنّما هو تجسيم لمشاعرها ورمز للمتعة التي تعيشها. وفي «نهر الأحزان» يقول الشّاعر:

---

1 قصائد متوحّشة، ج 1، ص: 666 - 669.

2 حبيبتي، ج 1، ص: 396.

سفني في المرفأ باكية
تتمزّق فوق الخلجان[1].

تقدّم الصّورة مشهدا للسّفن ولا سفن في الحقيقة. وإنّما استعملت رمزا للإحساس بالضّياع ثمّ شُخّصَتْ وأسنِد إليها البكاءُ والتّمزّق للتّعبير عن الحزن، ولتصوّر الحالة الباطنة للنّفس. ويمكن أن نقرّ أنّه في مثل هذه الصّور تسقط الحدود بين الحقيقة والخيال ..

ومن أفضل ما صاغ في هذه المرحلة الصّور الواردة في القصيدة البحريّة وفيها صوّر عيني الحبيبة بما يبتعد كلّيّا عن الرّسم الخارجيّ. وعكس ما تبثّه العينان من إحساس بالاطمئنان والرّاحة وكذلك بالانطلاق اللاّمحدود:

في مرفأ عينيك الأزرق
أمطار من ضوء مسموع
وشموس دائخة وقلوع
ترسم رحلتها للمطلق[2].

تتحوّل العين في الفقرة إلى «مرفأ» تختلط فيه الأصوات والأضواء والمياه وترسم لوحة تحشد فيها جملة من الكائنات التي تتجاوز صفاتها الواقعيّة المعروفة فتسقط الحدود بين الواقع والخيال وتولّد هذه الأشياء غير الواقعيّة «أمطار الضّوء والصّوت»، و«الشّموس الدّائخة»، و«القلوع المسافرة نحو المطلق» انفعالات غير محدّدة وأحاسيس عميقة.

ورغم ثراء هذه الصّور وطرافتها إلاّ أنّها تظلّ قريبة المأخذ ولا تخلّ بالصّفة الأساسيّة في شعر نزار قبّاني وهي البساطة والسّهولة. فقد استطاع أن يخلق عالما خياليّا خصبا دون أن يلتجئ إلى الغموض والإلغاز.

ث. الصّورة القائمة على التّداعي

وقد اعتمد أحيانا على الصّورة القائمة على التّداعي. ولنا نموذج في «رسالة من تحت الماء» حيث ترشح استعارة البحر للحبّ وتتداعى الصّور تباعا:

إن كنت قويّا ...
أخرجني من هذا اليمّ
فأنا لا أعرف فنّ العوم ...

---

1 حبيبتي، ج 1، ص: 404.

2 الرّسم بالكلمات، ج 1، ص: 477.

الموج الأزرق في عينيك
يجرجرني ... نحو الأعمق
أزرق ...
أزرق
لاشيء سوى اللّون الأزرق
وأنا ما عندي تجربة
في الحبّ .. ولا عندي زورق
إن كنت أعزّ عليك...
فخذ بيدي
فأنا عاشقة ... من رأسي
حتّى قدميّ ...
إنّي أتنفّس تحت الماء
إنّي أغرق ...
أغرق ...
أغرق ...[1]

هذه بعض النّماذج التي تبرز آليات الصّورة في هذه المرحلة. وتعتبر هذه المرحلة أخصب فترة في إنتاجه. وفيها حقّق أهمّ منجزاته الفنّية.

1 قصائد متوحّشة، ج 1، ص: 675 - 676.

الفصل السّابع

مرحلة
الانسجام والتّواصل

حبّك يا عميقة العينين

تطرّف

تصوّف

عبادة

حبّك مثل الموت والولادة

صعب بأن يعاد مرّتين[1]

1 كتاب الحبّ، ج 1، ص: 746.

مع بداية السّبعينات، دخل نزار قبّاني في مرحلة استقرار في حياته وشعره. وفيها عاش الاستقرار العاطفيّ وعرف فعل الزّمن في الحبّ وتابع تأثيراته بوجهيها السّلبيّ والإيجابيّ. فصوّر فرحة اللّقاء بشقيقة روحه، المرأة المتفرّدة التي سَمَتْ على كلّ النّساء، ومثّلت السّكن الرّوحيّ وقدّمت الحماية والرّعاية والاطمئنان. ومعها عرف الحبّ الذي صفّاه الوجد فتجاوز حدود العاطفة العادية ليتحوّل إلى اتّحاد روحيّ. كما صوّر أثر المعاشرة اليومية والاحتكاك بملابسات الحياة اليوميّة من ضيق وملل.

وفي مستوى الإبداع الفنّي لم يضف نزار قبّاني جديدا، وإنّما تفنّن في توظيف منجزاته الفنّية السّابقة، وأبرز إحكامه للصّنعة و"امتلاكه لكيمياء اللفظ" وقدرته على توظيف ما في الألفاظ من طاقة على الإيحاء، وخاصّة على استغلال ما فيها من دفق الموسيقى.

1. الاستقرار العاطفيّ

كان لابدّ للمرحلة السّابقة أن تثمر، وكان لابدّ للمحاورة أن تعطي أكلها، إن لم يكن في إقناع المرأة فعلى الأقلّ في بلورة تصوّر لعلاقة جديدة تقوم على تعارف أفضل وتواصل أعمق.

لقد سعى نزار قبّاني في المرحلة السّابقة إلى الاقتراب من عالم المرأة الدّاخليّ وتصويره، وأدّى ذلك إلى تقلّص عدد القصائد التي عبّر فيها عن عالمه الخاصّ. وفي هذه المرحلة عاد إلى التّعبير المباشر عن ذاته. ستهيمن «أنا» الشّاعر على كلّ القصائد، فليس في المجموعات كلّها، قصيدة واحدة تتكلّم فيها المرأة. ولكنّ الشّاعر صوّر ذاته في اجتماعيّتها. وليس في عودته إلى التّعبير عن «أناه» انكفاء على الذّات أو إقصاء للآخر، بل هناك تأكيد للانفتاح على الآخر وبحث عن التّواصل. ونجد في شعر هذه المرحلة احتفاء بتصوير الانتشاء بالتّلاقي. وستتجلّى أقصى حالات الانسجام وفرحة «الأنا» بالخروج من حدود إنّيتها واتّحادها بالآخر في القصائد ذات الطّابع الصّوفيّ.

وفي هذه المرحلة سيبرز تصوّره الشّخصيّ للعلاقة بين الرّجل والمرأة. ولعلّ أوضح قصيدة تقدّم تصوّره لعلاقة الحبّ القائم على الانسجام والتّواصل، والتزامه به هي قصيدة «بلاغ شعريّ رقم 1» وفيها يقول:

إيّاك أن تتصوّري ...
أنّي أفكّر فيك تفكير القبيلة بالثريد
وأريد أن تتحوّلي حجرا... أطارحه الهوى
وأريد أن أمحو حدودك في حدودي
أنا هارب من كلّ إرهاب يمارسه جدودك أو جدودي.
أنا هارب من عصر تكفين النّساء...
وعصر تقطيع النّهود ...
فضعي يديك، كنجمتين على يدي
فأنا أحبّك ... كي أدافع عن وجودي ...[1]

في هذه القصيدة ينتفي الصّراع بين «الأنا» و«الأنت»، ويصبح بين «نحن» و«هم». وقد أكّد هذا الصّراع في قوله:

وأنا أحبّك في وجوه القادمين لقتل هارون الرّشيد
هل تصبحين شريكتي ... في قتل هارون الرّشيد.

---

1 أشعار خارجة على القانون، ج 2، ص: 15.

وهارون الرّشيد يرمز هنا إلى سلطة الموروث. وفي القصيدة دعوة إلى مقاومتها. إنّ القصيدة تعبّر بكثافة وإيجاز عن تصوّر لعلاقة قائمة على الاتّفاق والاحترام، وكذلك التواطؤ ضدّ كلّ مَا يعيق الوفاق أو يهدّده. إنّها دعوة إلى الانسجام بين الرّجل والمرأة ودعوة إلى التمرّد على الهياكل التّقليديّة وعلى التّصوّر التّقليديّ للحبّ.

الحبّ هنا هو تحقيق للذّات وخروج عن مفهوم الحبّ الوليمة، والحبّ الذي يحكمه الصّراع والرّغبة في السّيطرة وإخضاع الآخر. لقد صار على حدّ عبارة نزار قبّاني أكثر تحضّرا وأقلّ توحّشا وبداوة.

إنّها دعوة إلى تأسيس حبّ معاصر يحقّق القيم المعاصرة: الكرامة، والحرّية، واحترام الذّات الفرديّة. إنّه الحبّ الذي يحفظ استقلالية المرأة ويساعدها على التفتّح النّفسيّ ويحافظ على كيانها الإنسانيّ.

في هذه المرحلة صوّر الشّاعر الحبّ القائم على التّكافؤ والتّفاهم والثّقة المتبادلة، حيث لا غالب ولا مغلوب والذي لا يغتصب المتعة اغتصابا بل يعتبرها حقّا للطّرفين، الحبّ الذي هو رابطة شراكة مطلقة.

ومن ألطف ما قال في هذا المعنى قصيدة «بيروت والحبّ والمطر» حيث يصبح الحبّ مغامرة يقوم بها اثنان، يستمدّان من علاقتهما الحنان والدّفء والأمان والمتعة والتّحدّي، ويقفان في وجه كلّ الضّغوط المكانيّة والزّمانيّة والاجتماعيّة، وفيها يقول:

انتقي أنت المكان ...
أيّ مقهى، داخل كالسّيف في البحر،
انتقي أيّ مكان ...
إنّني مستسلم للبجع البحريّ في عينيك،
يأتي من نهايات الزّمان
عندما تمطر في بيروت ...
أحتاج إلى بعض الحنان.

ومنها أيضا:

هذه كلّ المفاتيح .. فقودي أنت ...
سيري باتّجاه الرّيح والصّدفة ...
سيري في الزّواريب التي من غير أسماء
أحبّيني قليلا ..
واكسري أنظمة السّير قليلا ...

واتركي لي يدك اليمنى قليلا ...
فذراعاك هما برّ الأمان ...[1]

وهكذا يصبح الحبّ علاقة تبعث الطّمأنينة والرّاحة في النّفس وتُشْعِرُ الإنسانَ بالأمان وتساعده على اختراق رحلة الحياة.

وفي هذه المرحلة جُمِعَ شتات المرأة، ولم تعد تحضر في القصيدة بوصف أعضائها أو بتحديد ملامحها، بل تحضر ذاتا موحّدة، لها تأثير بحضورها لا بمقاييس الجمال التي تحققها. وتراجع الحديث عن الجسد. وفي مثل هذه القصائد لا يمكن الحديث عن شعر غزل بالمفهوم التّقليديّ للكلمة. ولذلك فرض مصطلح «شعر الحبّ» نفسه. لا يصف نزار قبّاني في هذه القصائد المرأة ولا ملامح الأنوثة وإنّما يبحث عن «عطر الأنوثة». فهنالك اهتمام بحضور الأنثى ووصف تأثيرها دون البحث في أسباب هذا التّأثير. وقد يتساءل نزار «لماذا أنت بالذّات»[2]، ولكنّه لا يجد جوابا. ولذلك صوّر نوع العلاقة التي تربطه بالمرأة دون أن يسعى إلى تحديد صورتها الخارجيّة.

وأهمّ ميزة من ميزات هذا الحبّ، زيادة على كونه يقوم على الاحترام والتّفاهم، أنّه حبّ مريح وأنّه قطع كلّيا مع صور الألم والعذاب التي تواترت في الغزل القديم: إنّ المحبّ يعيشه كنعمة من النّعم لا كمعاناة.

ويصوّر نزار قبّاني هذا الإحساس في «الرّسالة السّادسة عشرة من مائة رسالة حبّ»، فيقول:

عندما تضعين رأسك على كتفي..
وأنا أسوق سيّارتي
تترك النّجوم مداراتها
لتنزلق على النّوافذ الزجاجيّة..
وينزل القمر..
ليستوطن على كتفي..
عندئذ..
يصبح التّدخين معك متعة..
والحوار متعة

---

1 أشعار خارجة على القانون، ج 2، ص: 19 - 22.

2 قصيدة «لماذا» أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 771. وفي «الرّسالة السّادسة» من مائة رسالة حبّ يتساءل «لماذا أنت؟ لماذا أنت وحدك؟»، ج 2، ص: 408.

والسّكوت متعة.
والضّياع في الطّرقات الشّتائيّه
التي لا أسماء لها
متعة[1].

كما عبّر نزار قبّاني عن الإحساس بالامتنان تجاه المرأة في كثير من قصائده، فهو يعتبرها صاحبة فضل على حياته وشعره. ومن هذه القصائد «شكرا»، وفيها يقول:

شكرا لأنّك تسكنين قصائـــــــــــدي
شكرا ...
لأنّك تجلسين على جميع أصابـــــعي
شكرا لأنّك في حياتي

ومنها أيضا:

شكرا لحبّك فهو مروحة
وطاووس ... ونعناع وماء
وغمامة ورديّة مرّت مصادفة بخطّ الاستواء
وهو المفاجأة التي قد حار فيها الأنبيـــاء[2]

ويصاحب معاني الاعتراف بالجميل هذه، صورة المرأة الاستثنائيّة. فالحبيبة متفرّدة، وهي تمتاز على جميع النّساء. وكثيرة هي القصائد التي قدّم فيها هذه الصّورة. وقد فصّل القول في تميّز الحبيبة عن غيرها في مطوّلته «أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت»[3]. ثمّ إنّه أوجز الكلام في هذا المعنى وعبّر عنه في مقطوعتين الأولى هي «التّجارب»:

لا تتعبي نفسك يا غاليه
في البحث عن تجاربي الماضيه
كلّ نساء الأرض في كفة
وأنت يا أميرتي، في الكفّة الثّانيه[4].

1 مائة رسالة حبّ، ج 2، ص: 433 – 434.
2 أشعار خارجة على القانون، ج 2، ص: 24 – 25 – 27.
3 أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 741.
4 أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 766.

والثّانية «الإناء»

... وكنت في طفولتي
أظنّ أن القلب كالإناء ...
تسبح في مياهه الزّرقاء آلاف من النّساء
وعندما نضجت يا حبيبتي
واتّحدت عناصر الأشياء
بحثت عن أسماكي الخضراء والحمراء
فلم أجد سواك يا أميرتي
في ذلك الإناء...[1]

ولعلّ أجرأ تعبير عن هذا المعنى وأطرفه ،هو ما ورد في قصيدة «تناقضات ن. ق. الرّائعة». وتكشف هذه القصيدة عن الحبّ الذي يصبح كالهاجس أو كالوسواس، والذي لا يستطيع الإنسان أن يتخلّص منه حتّى عندما يستبدل به حبًّا آخر. وفي هذه القصيدة يقول:

ما بين حبّ وحبّ ... أحبّك أنت ...
وما بين واحدة ودّعتني ...
وواحدة سوف تأتي ...
أفتّش عنك هنا ... وهناك
كأنّ الزّمان الوحيد زمانك أنت
كأنّ جميع الوعود تصبّ بعينيك أنت ...
فكيف أفسّر هذا الشّعور الذي يعتريني
صباح مساء
وكيف تمرّين بالبال، مثل الحمامة ...
حين أكون بحضرة أحلى النّساء؟[2].

ولكنّ الحبّ قد يتّخذ عنده بعدا وجوديًا ويتحوّل إلى مغامرة نحو المجهول وفرصة ليخترق الحدود. قد يصبح الحبّ اقتحاما لعالم الجنون والموت والألم، إنّه يتجاوز المواضعات. وقد صوّر هذا الحبّ في «جسمك خارطتي». وفي هذه القصيدة يصبح الحبّ امتدادا في الزّمان والمكان وخروجا عن المعقول والموجود ووصولا إلى الفناء:

---

1 أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 773.
2 أحبّك... أحبّك والبقيّة تأتي...، ص: 213-214.

زيديني عشقا .. زيديني
يا أحلى نوبات جنوني
يا سفر الخنجر ... في أنسجتي
يا غلغلة السّكين...
زيديني غرقا يا سيّدتي...
إنّ البحر يناديني
زيديني موتا ...
علّ الموت إذا يقتلني، يحييني ...[1]

تميّزت هذه المرحلة إذن بتصوير هذا الحبّ الصّافي الذي وصل درجة مثاليّة من التّواصل والانسجام. ولا ننسى أنّها الفترة التي تلت زواج الشّاعر من بلقيس. وقد صرّح أنّه تزوّجها لأنّه وجد فيها الحوار الذي كان يبحث عنه[2]. وعديدة هي القصائد التي تدلّ على أنّه فعلا عاش حبّا يقوم على الحوار والتّفاهم. ولكنّ هذا الحبّ ككلّ شيء مثاليّ هو هشّ لا طاقةٍ له على احتمال ضغوط الواقع، فستُضَيّق ملابساتُ الحياة اليوميّة الخناقَ عليه وتعكّر صفوه.

وبصدق شديد صوّر نزار قبّاني توعّكات هذا الحبّ. ولذلك انقسمت القصائد إلى قسمين:

- قسم تغنّى فيه بصفاء الحبّ الذي وصل درجة رفيعة من الانسجام حتّى أنّه تحوّل إلى حبّ مطلق تجاوز العلاقة الغريزية الحسّية والاجتماعيّة إلى علاقة روحيّة تقوم على التّوق إلى الاتّحاد الكلّي. وقد استفاد نزار قبّاني من التّجربة الصّوفيّة ومن المعجم الصّوفيّ ليصوّر هذا الحبّ الذي تجاوز التّجربة الواقعيّة وقارب الفناء.
- وقسم صوّر الخيبة والحزن والسّأم والملل وكلّ ما يخنق صفاء هذه العاطفة ويقضي على عنفوانها وحيويّتها.

إنّ الحبّ عند نزار قبّاني هو تجربة اتّصال بالآخر وتواصل معه. ولا بدّ أن يكون لهذا الآخر كيانه المستقلّ وحدوده الواضحة. لقد رفض نزار قبّاني المرأة المستلبة التي لا حدود واضحة لشخصيّتها، والتي طُمِسَتْ ملامحُها النّفسيّة بسبب التّربية التي تلقّتها والواقع الاجتماعيّ الذي تعيشه. ولكنّه اصطدم بتجربة أخرى

1 «جسمك خارطتي»، أشعار خارجة على القانون، ج 2، ص: 37.
2 صرّح بهذا في مجلّة "السّينما والمسرح، عدد: 2، 75، ص: 49.

تقضي على استقلالية الذّات وتطمس علامات تفرّدها وهي التّعايش اليوميّ والانسجام المطلق.

وإن كان الانسجام المطلق والتّشابه غير قسريّيْن ،فإنّهما يمحوان التّمايز في السّلوك والاختيارات، ويفقدان الشّخص متعة الاحتكاك بآخر مختلفٍ .فكأنّ «الأنا» إنّما تحتكّ بصداها. فيعطّل ذلك متعة الاكتشاف و«الدّهشة» ويتسرّب الملل. لقد انتشى نزار قبّاني باللّقاء مع من تشبهه. وتغنّى بالانسجام المطلق. يقول في «أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت»:

أشهد أن لا امرأة...
تشبهني كصورة زيتيّة
في الفكر والسّلوك، إلاّ أنت
والعقل والجنون...إلاّ أنت
والملل السّريع... والتّعلّق السّريع...إلاّ أنت...[1]

ويقول أيضا :

أشهد أن لا امرأة...
جاءت تماما مثلما انتظرت.
وجاء طول شعرها، أطول ممّا شئت أو حلمت
وجاء شكل نهدها... مطابقا لكلّ ما خطّطت أو رسمت..[2]

2. نثر الحياة اليوميّة

انتشى الشّاعر بالانسجام وغنّى له، ولكنّه عانى من تأثير التّعايش الدّائم و«الالتصاق» الدّائم وما يثيره من الملل والضّجر. لقد عانى من الخروج من عالم الدّهشة والدّخول إلى عالم المألوف.

وقد عبّر عن هذا في «الحبّ في الإقامة الجبرية» وقد بدأها بقوله: «أستأذنك بالانصراف»، وفيها يقول :

أريد أن أكسر دائرة الطّباشير...
وأنهي هذه الرحلة اليوميّة
بين شفتك العليا... وشفتك السّفلى
بين نهدك الأيمن... ونهدك الأيسر

---

1 أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 742.

2 أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 750.

بين جسدك البارد كمدن النّحاس
وبين جنوني
(...)
أريد أن أحتجّ على شيء ما...
أن أصطدم بشيء ما...
أن أنتحر من أجل شيء ما...
فلم يعد عندي ما أفعله
سوى أن ألعب الورق مع ضجري[1].

عديدة هي القصائد التي يطلب فيها من الحبيبة أن تبتعد عنه أو أن يبتعد عنها، ليعود إلى الحبّ توهّجه. وهذا المعنى طرقه سابقا. ولكنّه سيعمّقه بتصوير الفتور العاطفيّ والملل والغربة، سيصوّر استحالة الحبّ في هذا الإطار الضيّق، ويصوّر القلق الوجوديّ الذي يخلقه فتور العلاقات المستقرّة وإفلاس الشّعور.[2]

واللاّفت للنّظر أنّ نزار قبّاني صوّر بصدق وعفويّة كلّ ما يطرأ على هذه العلاقات من تغيّر في الأحاسيس. وقد يتساءل مستغربا:

ماذا جرى في داخلي؟
هل أنت ذات المرأة الأولى التي أحببتها من قبل عام
هل أنت ذات المرأة الأولى[3]

أو يلاحظ بيأس:

عبثا أبحث في عينيك عمّا أجهله
عبثا أبحث
عن أي سؤال أسأله...[4]

وقد يقرّ بموضوعية:

هذا هو الواقع يا عزيزتي
بحلوه، ومرّه

---

1 كلّ عام وأنت حبيبتي، ج 2، ص: 712 - 713.

2 يقول في قصيدة «الاستحالة» : ورأينا...

كيف ينمو الطّحلب البحريّ في القلب
عرفنا
خدر الجلد... وإفلاس الشّعور

أشعار خارجة عن القانون، ج 2، ص: 138.

3 «حبوب منومّة»، نفس المرجع السّابق، ص: 114.

4 «الالتصاق»، نفس المرجع السّابق، ص 151.

بخيره، وشرّه
ووجهه القبيح والجميل
أعرضه عليك في تجرّدٍ
فأنت لست امرأة ساذجة
ولا أنا أحترف التّمثيل[1]

وقد صوّر حالات الملل والضّجر وكذلك فداحة الغربة النّفسيّة والضّياع والحبّ الذي يتحوّل إلى «عقوبة» يهرب منها الإنسان إلى الأصدقاء[2] أو إلى الخيانة الزّوجيّة[3] أو الأدويّة والعقاقير المخدّرة[4]. وقد يبحث عن تفسير لهذه الأعراض وكيف يفترس الملل والدّبق اليوميّ الحبّ الكبير:

لم نكن مرضى...كما نحن تصوّرنا...
ولكنّا أضعنا الدّهشة الأولى
أضعنا...
متعة الحدس بما بين السطور...[5]

كما صوّر جوّ الخلافات وما يطرأ في العلاقات الزّوجيّة من شجار وغضب...[6] صوّر «نثر الحياة اليوميّة»[7]. ولا غرابة، فالانسجام المطلق قد يؤدّي إلى الفتور والملل.

3. التّواصل الرّوحيّ

قد يفقد الحبّ-بما هو علاقة اجتماعيّة بين «الأنا» و«الأنت» وعلاقة جنسيّة حسّية- أَلَقَهُ وعُنْفُوَانَهُ مع طول المعاشرة. ولكنّ التّواصل النّفسيّ والرّوحيّ لا تزيده الأيّام إلاّ متانة ولحمة وسيمثّل ذلك منبعا آخر لمعين الشّعر لدى نزار قبّاني في هذه المرحلة، ويتغنّى بالحبّ القائم على التّواصل الرّوحيّ. وفيه ينظر إلى المرأة كذات مجرّدة. وترتقي العلاقة بها إلى علاقة توحّد وحلول، وتسمو نحو المثاليّة والطّهارة.

لقد أدّت العلاقة الزّوجيّة إلى تجاوز الالتصاق الغريزيّ. وإلى الوصول إلى تجربة ما بعد الجسد. وتسامت العلاقة نحو الحبّ الكلّي الشّموليّ. وفي هذه المرحلة

---

1 «اعتزال التّمثيل»، نفس المرجع السّابق، ص: 122.
2 «اللّجوء»، نفس المرجع السّابق، ص: 94.
3 «رصاصة الرّحمة»، نفس المرجع السّابق، ص: 101.
4 «حبوب منومّة»، نفس المرجع السّابق، ص: 112.
5 «الاستحالة»، نفس المرجع السّابق، ص: 137 - 138.
6 دوريان غراي، نفس المرجع السّابق، ص: 104.
7 ألا تجلسين قليلا، أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 799.

ظهرت القصائد ذات النّزعة الصّوفيّة وصوّر نزار قبّاني عاطفة شفافة صفّاها الوجد وتجاوز التّجربة الواقعيّة ليقارب العالم الماورائيّ، ويقارب الاتّحاد المطلق والفناء في المحبوب. ومن أبرز القصائد التي صوّرت هذا الحبّ «تجلّيات صوفيّة». وفيها استغلّ المعجم الصّوفيّ وسلك الطّريقة الصّوفيّة إذ مرّ بمراحل أو أحوال بدأها بإرادة الفناء في المحبوب ليصل إلى التجلّي. يقول في الفقرة الأولى:

عندما تسطع عيناك كقنديل نحاسيّ،
على باب وليّ من دمشق
أفرش السجّادة التّبريز في الأرض وأدعو للصّلاة..
وأنادي، ودموعي فوق خدّي : مدد
يا وحيدا.. يا أحد..
أعطني القوّة كي أفنى بمحبوبي ،
وخذ كلّ حياتي..[1]

وفي الفقرات الموالية وهي أربع يصوّر أحوالا تتراءى له فيها رؤى غيبيّة ويعيش الشّوق إلى المطلق. ويصل منتهى سفره في الفقرة السّادسة والأخيرة، وفيها يقول:

عندما تبدأ في عينيك آلاف المرايا بالكلام
ينتهي كلّ كلام..
وأراني صامتا في حضرة العشق ،
ومن في حضرة العشق يجاوب ؟
فإذا شاهدتني منخطف اللون ، غريب النّظرات..
وإذا شاهدتني أقرأ كالطّفل صلاتي..
وعلى رأسي فراشات، وأسراب حمام..
فأحبّيني، كما كنت ، بعنف وجنون..
واعصري قلبي، كالتفّاحة الحمراء، حتّى تقتليني..
وعلى الدّنيا السّلام..[2]

4. صورة المرأة السيّدة

لقد تطوّر مفهوم الحبّ عند نزار قبّاني، وهو يقرّ ذلك ويقول: "إنّ فكرة الحبّ عندي لم تأخذ شكل النّقطة الثّابتة، ولكنّها كانت، دائما متطوّرة ونامية.

---

1 أحبّك...أحبّك والبقية تأتي، ص: 177.
2 أحبّك...أحبّك والبقية تأتي، ص: 185.

[...] هذه المسيرة نحو الحبّ الأنقى هي مسيرة إنسانيّة وطبيعيّة، وقد تعرّضت لمثل هذه المسيرة واحدة مثل رابعة العدويّة، حين انتقلت من غانية تبيع الخمرة في المشارب اللّيليّة إلى ساقية من كوثر الألوهيّة"[1]. وتبعا لذلك تغيّرت صورة المرأة. والمرأة التي صوّرها في هذه الفترة ليست الأجمل، بل الأكثر حضورا وتأثيرا:

يقول: لا تحسبين جميلة جدّا ... إذا أخذت مقاييس الجمال ...
لا تحسبين مثيرة جدّا ... إذا دار الحديث عن الغواية والوصال
لا تحسبين خطيرة جدّا ... إذا كان الهوى
معناه أن تتحكّم امرأة بأقدار الرجال
لكن شيئا فيك سرّيّا ... وصوفيّا ... وجنسيّا ... وشعريّا ...
يحرّضني... ويقلقني ... ويأخذني
إلى ألف احتمال ... احتمال[2]

وهي ابنة الحضارة المعاصرة، هذّبتها الثقافة، وخرجت من منزلة الحريم. تخطّت قمقم الجسد الذي سجنت فيه قرونا. وبرزت شخصيّتها محافظة على خصائصها الإنسانيّة العامّة وعلى خصائص الأنوثة.

هي المرأة التي يستطيع أن يعيش معها الحبّ ببعديه الرّوحيّ والجسديّ. فهي التي "تحاور جسده بمنتهي الحضارة"، وهي التي "ترفع الحبّ إلى منزلة الصّلاة"[3].

كما أنّها المرأة الملاذ: التي يعوذ بها من كلّ متاعب الدّنيا، ويلوذ بها في أوقات الحزن والضّيق والإحباط، يقول:

اللّه كم أحتاج يا حبيبتي إليك
حين يجيء موسم الدّموع
كم بحثت يداي عن يديك
في زحمة الشّوارع المبلّلة
يا زهرة اللاوند في دفاتري
يا وجعي الجميل، يا هوايتي المفضّلة[4].

وهي المرأة التي يرى نفسه في مرآة عينيها وتعطيه ثقة في نفسه:

---

1 عن الشّعر والجنس والثّورة، أ. ن. ك. ج 7، ص: 511.
2 أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 796.
3 أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 751 – 752..
4 أشعار خارجة على القانون، ج 2، ص: 58.

قولي أحبّك ... كي تزيد وسامتي
فبغير حبّك لا أكون جميلا[1].

المرأة التي تشعره بكيانه ووجوده :

أعشق يا حبيبتي
إذن أنا موجود
أكتب يا حبيبتي
فأستردّ الزّمن المفقود[2].

وأبرز قصيدة بلور فيها نزار قبّاني صفات المرأة التي ملكت قلبه وسيطرت على مشاعره في هذه المرحلة هي «أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت». وقد قسّمها إلى عشر فقرات. ركّز في كلّ فقرة على صفة من الصّفات التي يطلبها والتي وجدها في هذه المرأة، وفيها وحدها. وتبرز من خلال الفقرات صورة المرأة المليحة، الذّكيّة، الحسّاسة القادرة على التجاوب مع الرّجل، وعلى الانفعال وإثارة الانفعال. المرأة الجريئة القادرة على تحدّي المجتمع والتّمرّد على ما يكبّل حرّيتها.

وأهمّ ما تتميّز به، صفتان تردّدتا في القصيدة ولخّصهما في وصفها بأنّها: «كريمة كالبحر» «راقية كالشّعر». فالمرأة التي يحبّ هي الحنون المعطاء التي تتماهي مع الأمّ وتذكّر بها. ثمّ هي التي تخرق المعتاد وتراوغ المنتظر. هي القادرة على أن تظلّ مثار إعجاب وانبهار دائمين. والتي لها سحر يتجاوز في عيني الشّاعر حضور الكائن البشريّ العاديّ. وقد تفنّن في تصوير هذه الخصوصيّة التي تجعل المرأة تتجاوز حدود فرديّتها، لتمثّل خصائص الأنوثة المطلقة. وتبرز في صورة سيّدة الكون أو الإلهة الكبرى واهبة الخصب والحياة.

وممّا قاله في الفقرة الرّابعة من هذه القصيدة:

أشهد أن لا امرأة
تتبعها الأشجار عندما تسير إلاّ أنت
ويشرب الحمام من مياه جسمها الثلجيّ ... إلاّ أنت
وتأكلّ الخراف من حشيش إبطها الصّيفيّ ... إلاّ أنت
أشهد أن لا امرأة ...
اختصرت بكلمتين قصّة الأنوثة
وحرّضت رجولتي عليّ ... إلاّ أنت[1].

---

1 أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 760.

2 أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 714.

هي أيضا المرأة القادرة على إخراجه من مجال المعتاد وإدخاله في عالم الانبهار والدّهشة، وهي القادرة على توليد انفعالات قويّة غير عاديّة في نفسه. وهي التي يظلّ عاجزا عن اكتشاف سرّ جاذبيّتها. وقد عبّر عن هذا الملمح في الفقرة السّادسة من القصيدة[2] وهو ملمح أساسيّ في صورة المرأة في هذه الفترة. وقد تفنّن في تصويره وولد منه الكثير من الصّور والمعاني، صور مستمدّة من الطّبيعة المتوحّشة البكر. ومن المناخات الاستوائيّة ومن البهارات والتوابل والثّمار الغريبة. في هذه المرحلة غلبت المجلوبيّة على العديد من صوره. وعكست رغبته في التخلّص من العالم القريب وسعيه إلى الاغتراب والبحث عن حبّ لا يخضع للمعتاد وينتفي فيه الثّابت والمكرّر. حبّ يكسر حدود المكان ويمتزج بمذاقات جديدة وإحساسات جديدة.

كما أنّ العودة إلى صور التوحّش والطّبيعة البكر تعني الرّجوع إلى الوحدة مع الطّبيعة، وإلى الجنس الذي يجسّم الاتّحاد الكلّي والانسجام الكامل. وهذا ما يتماشى مع النّزعة الصّوفيّة التي ظهرت في بعض قصائده.

وفي كثير من القصائد تتماهي المرأة مع الطّبيعة، لا في مظهرها بل في منزلتها وسلطانها... فهي تتحكّم في الأزمان والمسافات والمناخ، وتغيّر خريطة العالم والطّقس وتعيد ترتيب التّاريخ وتغيّر وجه الحضارة. فهي الأنثى الكلّية الحضور التي تجسّم العطاء المطلق والخلق المطلق.

وتحضر كذلك صورة المرأة الملهمة. يقول في «هل تكتبين معي القصيدة»:

فكّرت أنّ الشّعر يهبط كالمفاجأة السّعيدة
ويجيء مثل الطّائر اللّيليّ من جزر بعيدة
فكّرت أنّ الشّعر يحمل كيسه
ويوزّع الألعاب والحلوى على الأطفال في السّنة الجديدة
حتّى وجدتك بين أقلامي وبين دفاتري
فعرفت أنّك تكتبين معي القصيدة[3].

لقد صفت علاقة الحبّ في هذه المرحلة، وتربّعت المرأة سيّدة على عرش الشّعر. فهي واهبة السّلام الرّوحيّ وملهمة الشّعر ولن نزعم أنّ كلّ ما قاله نزار قبّاني من غزل في هذه المرحلة إنّما قاله في بلقيس، ولكن من الأكيد أنّ الاستقرار العاطفيّ

---

1 أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 744.
2 أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 747.
3 أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 785.

الذي عاشه معها قد ساعده في بلورة صورة متكاملة للمرأة وأنّ شخصيتها قد مكّنته من نحت هذه الصّورة الإيجابيّة.

لم يعد نزار قبّاني يكتب عن النّساء وإنّما صار يكتب عن المرأة بكلّ خصائصها الطّبيعيّة والحضاريّة وقدّم صورة رائقة للمرأة التي تخلّصت من عقدة الحريم وصارت سيّدة نفسها.

5. استقرار العالم الشّعريّ

لم يغيّر نزار قبّاني في هذه المرحلة أساليب صوغ الصّورة الشّعريّة بل استغلّ ما حذقه في المراحل السّابقة وما استفاد منه من آليات الصّورة الرّمزيّة، مع المحافظة على وضوح الصّورة وقربها. وقد حضرت في هذه المرحلة الصّورة القائمة على الإيحاء. هذه الصّورة التي تكون فيها العلاقة حدْسيّة لا تقريريّة أو منطقيّة. وحيث تنهار الحواجز بين الواقع وما وراء الواقع ... ومثل هذه الصّورة الشّعريّة لا تساهم في رسم حدود الواقع أو تصوير المظهر الخارجيّ للأشياء وإنّما هي تحيل إلى عالم الشّاعر النّفسيّ وتعكس إحساساته الباطنة وتصوّراته المجرّدة ... وعن طريق الانزياح في مثل هذه الصّور، خلق نزار قبّاني عوالم جديدة، وصوّر انفعالات دقيقة وغير محدّدة. وقد نجد مثل هذه الصّورة في القصائد الوصفيّة مثل تنويعات موسيقيّة عن امرأة متجرّدة:

كان نهداك حصانين بلا سرج:
وكانا يشربان الماء من قعر المرايا
وأنا من أمّة تحترم الخيل
وما للخيل من طبع كريم ... وسجايا[1].

كما نجدها في القصائد التي تحاصر الانفعالات الطّارئة على نفس الشّاعر مثل قوله في قصيدة «**بيروت والحبّ والمطر**»:

إنّني مستسلم للبجع البحريّ في عينيك
يأتي من نهايات الزّمان[2].

ففي هذه الصّورة يجرّد المحسوس ويجسّد المجرّد. فالشّاعر يعبّر عن مشاعر الارتياح، بالانفتاح على المطلق الزّمانيّ والمكانيّ. وقد رمز إليه بالبجع المهاجر عبر البحار والأزمان اللانهائيّة.

---

1 **أشعار خارجة على القانون**، ج 2، ص: 91.

2 **أشعار خارجة على القانون**، ج 2، ص: 99.

كما يمكن أن نذكر قصيدة «تجلّيات صوفيّة» وهي تصوّر حالة نادرة من الوجد وتوظّف المعجم الصّوفيّ، ومن الفقرة الرّابعة منها:

عندما يرتفع البحر بعينيك كسيف أخضر في الظّلمات
تعتريني رغبة للموت مذبوحا على سطح المراكب
وتناديني مسافات ...
تناديني بحيرات ...
تناديني كواكب
عندما يشطرني البحر إلى نصفين ...
حتّى تصبح اللّحظة في الحبّ، جميع اللّحظات ...
ويجيء الماء كالمجنون من كلّ الجهات ...
هادما كلّ كسوري...
ماحيا كلّ تفاصيل حياتي
يتولاّني حنين للرّحيل
حيث خلف البحر بحر..
ووراء الجزر مدّ... ووراء المدّ جزر...
ووراء الرّمل جنّات لكلّ المؤمنين...[1]

وفي هذه المرحلة يحضر المعجم الطّبيعيّ. وإضافة إلى العناصر الطّبيعيّة العامّة: كالشّمس والقمر والنّجوم والبحر والمطر، نجد توظيفا خاصّا للنّباتات ذات الرّائحة العطرة: «النّعناع» — و«الحبق» — و«عطر البرتقال» — و«رائحة اللّيمون» — «حقول غاردينيا» — «غابة بيلسان». وتحضر المذاقات اللاذعة والمتميّزة: — «البهارات» — «الفلفل» — «البنّ» — «الأناناس» — «المنغو» — «بلح البصرة» — «توت الشّام» ...

كما نجد معجم الرّفاهة: «ريش النعام» — «وبر الكشمير» — «جلد النّمور» — «العاج»، كما نجد مجال البحر حاضرا بكثافة في: «المرافئ» — و«السّفن» — و«القلوع» — و«المقهي البحريّ» — و«الشّرفة البحريّة»...

ويلفت النّظر في هذه المرحلة الصّور المستمدّة من الخصوصيّات الحضريّة لمختلف الشّعوب والبلدان. ولعلّه تأثّر بما شاهده أو عرفه في أسفاره من ذلك:

أنا أقدم عاصمة للحزن
وجرحي نقش فرعونيّ
وجعي قافلة ... أرسلها

---

1 أحبّك...أحبّك والبقية تأتي، ج 2، ص: 182 — 183.

خلفاء الشّام إلى الصّين
في القرن السّابع للميلاد...
وضاعت في فم تنّين ...
[...]
يدهسني حبّك... مثل حصان قوقازيّ مجنون[1]
[...]
أهواك... إلى حدّ التدمير
وأسير إليك كما البوذيّ
إلى أعماق النّار يسير...[2]

كما نلاحظ في صوره الجمع بين شتات الأشياء المختلفة لتأليف صورة تقوم على التنوّع والاختلاف والتّناقض أحيانا، وترسم ملامح المرأة التي توحّد المتناقضات كما في قوله:

عندما أدخل في مملكة الإيقاع، والنّعناع، والماء،
فلا تستعجليني...[3]

وكذلك:

أيّتها الأنثى التي في صوتها...
تمتزج الفضّة... بالنّبيذ... بالأمطارْ...
ومن مرايا ركبتيها يطلع النّهار
ويستعدّ العمر للإبحار
أيّتها الأنثى التي يختلط البحر بعينيها مع الزّيتون[4]

وعموما تتميّز صوره في هذه المرحلة بثراء كبير في المعجم، وتنوّع في الإحالات، ولكنّها لم تسجّل تغيّرا يذكر في الآليات وطريقة التّشكّل.

6. مركز الدّائرة في هندسة القصيدة: الإيقاع

تتميّز هذه المرحلة بظهور قصيدة النّثر. وبها خطا الشّاعر خطوة أخرى نحو تحرير القصيدة من قيود الأوزان الموروثة. وعن هذه التّجربة يقول: "هاجمني الملل

1 «جسمك خارطتي»،أشعار خارجة على القانون، ج 2، ص: 38 - 41.
2 «وبر الكشمير»، أشعار خارجة على القانون، ج 2، ص: 45.
3 «تجلّيات صوفيّة»، أحبّك...أحبّك والبقية تأتي، ج 2، ص: 184.
4 «حبيبتي هي القانون»، أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 756.

من أشكالي القديمة عام 1968، وبدأت كالسّجناء أحفر الأنفاق تحت الأرض للخروج إلى بريّة أكثر اتّساعا... وبحار أكثر انفتاحا على الحريّة. وكانت التّجربة الأولى «كتاب الحبّ» الصّادر عام 1970[1]. ثمّ جاء كتابي «مائة رسالة حبّ» ليتقدّم خطوة أخرى نحو الحريّة. لقد كنت أشعر وأنا أكتب «100 رسالة حبّ» شعور حصان يركض في بريّة لا يحدّها شيء .. وللمرّة الأولى في حياتي أخذت إجازة من الأصول الشّعريّة ومن أنظمة السّير الخليليّة الصّارمة"[2].

لقد اجتهد في التّجربة الأولى «كتاب الحبّ»، في تغيير لغة الشّعر وفي تكثيفها. وجعل مساحة الكلمة بمساحة الانفعال. حاول أن يكتب الشّعر الذي هو «خلاصة الخلاصة»، وعرف مع هذه التّجربة «وجع الإيجاز» كما يقول هو. ثمّ جرّب قصيدة النّثر. ولكنّ تشبّعه بالأوزان العربيّة الموروثة غلب على رغبته في التّجديد، إذ لم يتوقّف كثيرا عند هذه التّجربة. وظلّ الشّكل الغالب في هذه المرحلة هو الشّعر الحرّ بل إنّه كان يعود أحيانا إلى القصيدة العموديّة حتّى في مراحل متأخّرة من إنتاجه. ولا غرابة وهو يؤمن أنّ "الشّكل زيّ يأتي ويروح" وهو "ضدّ الوثنيّة الشّكليّة بكلّ أنواعها".

ولكنّ المهمّ أنّه ملتزم بالإيقاع وهو يرى أنّ "الإيقاع هو بؤرة العدسة حيث يتجمّع الضّوء ويتكثّف. وهو المركز الهندسيّ لدائرة القصيدة"[3].

7. وراء رنين الكلمات

في هذه المرحلة، تفنّن نزار قبّاني في إبراز موهبته في استنطاق الحروف وتوظيف ما فيها من خصائص موسيقيّة. ويمكن أن نعود إلى قصيدة كنّا أوردناها نموذجا في تحديد تصوّر نزار قبّاني للحبّ وهي «بلاغ شعريّ رقم 1» وننظر في المقطع الأوّل منها:

إيّاك أن تتصوّري ...
أنّي أفكّر فيك تفكير القبيلة بالثّريد
وأريد أن تتحوّلي حجرا ... أطارحه الهوى
وأريد أن أمحو حدودك في حدودي
أنا هارب من كلّ إرهاب يمارسه جدودك أو جدودي
أنا هارب من عصر تكفين النّساء

---

1 قصّتي مع الشّعر، أ. ن. ك. ص: 444.
2 قصّتي مع الشّعر، أ. ن. ك. ص: 449.
3 عن الشّعر والجنس والثّورة، أ. ن. ك.، ج 7، ص: 491.

وعصر تقطيع النّهود
فضعي يديك كنجمتين على يدي
فأنا أحبّك كي أدافع عن وجودي[1].

- وفي هذه الفقرة نلاحظ تكرار حرف «الهمزة» الذي استدعاه أسلوب التّحذير «إيّاك» وقد تردّد في ضمير المتكلّم «أنا» وأفعال المضارع المصرّفة معه. ويلفت النّظر تتالي حضور «الهمزة» في الكلمات الأولى من الأسطر، ممّا يخلق إيقاعا تقطيعيًا كما يرفده أحيانا حضورها في الكلمة الثّانية من بعض الأسطر «إيّاك أن...» - و«أريد أن... ».
- ثمّ نلاحظ كيف تتكاثف بعض الحروف فتخلق تشكيلات متضامّة كما في السّطر الثّاني: إذ يلفت النّظر تكرار «الفاء» و«الكاف»: «أفكر» - «فيك» - «تفكير».
- ثمّ حرفي «الرّاء» و«الحاء» في السّطرين الثّالث والرّابع: «أريد»- «تتحوّلي» - «حجرا»- «أطارحه» - «أريد»- «أمحو» - «حدودك» - «حدودي».
- وبعد ذلك «الرّاء» و«الهاء» و«الباء» في «هارب» (2) و«إرهاب»
- و«الدّال» في «حدودك» - «حدودي» و«جدودك» - «جدودي» - «النّهود».
- ثمّ «العين» في: «عصر» - «تقطيع»- «ضعي»- «على» - «أدافع».

إنّنا نشعر في هذه القصيدة أنّ الكلمة تدعو أختها، وأنّ الحرف يشدّ الحرف. ولا شكّ أنّ نزار قبّاني كان يعني ما يقول عندما قال إنّه "يركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات". ولعلّ بعض الصّور أو المعاني والاستعمالات قد استدعاها رنين الكلمات. من ذلك صورة الحجر الذي يطارح الهوى. فقد اقتضاها تكرار «الحاء» و«الرّاء». ومحو الحدود في الحدود، إنّه اختيار حتّمه تردّد الحروف؛ ذلك أنّنا عادة نقول نذيب الشّيء في الشّيء ولا نمحوه فيه... كذلك إنّ موقف الهروب من الإرهاب لا يتماشى مع ما يتبجّح به نزار قبّاني من المواجهة والتمرّد.

إنّ الإيقاع دفع نزار قبّاني إلى الانزياح بهذه الكلمات عن استعمالاتها وعن إيحاءاتها المعروفة وجعله يولّد منها صورا جديدة أبعد في الخيال وأدعى إلى التّأويل. وتداعي الكلمات التي تحوي نفس الحروف ظاهرة متواترة في أغلب شعر نزار قبّاني. ولنأخذ مثلا قطعة من «كتاب الحبّ» يقول فيها:

الحبّ يا حبيبتي
قصيدة جميلة مكتوبة على القمر
الحبّ مرسوم على جميع أوراق الشّجر
الحبّ منقوش على ...

---

1 أشعار خارجة على القانون، ج 2، ص: 15.

ريش العصافير، وحبّات المطر
لكنّ أيّ امرأة في بلدي
إذا أحبّت رجلا
ترمي بخمسين حجر ...[1]

ففي هذه القطعة يتردّد صوت:

- «القاف» في «قصيدة» – «القمر» – «أوراق الشّجر» – «منقوش»،
- و«الشّين» في «الشّجر» – «منقوش» – «ريش العصافير».
- و«الجيم» في «جميلة» – «جميع» – «رجلا» – «حجر». ولا ننسى ما بين «الجيم» و«الشّين» من اتّفاق في المخرج والرّخاوة.

كما يمكن أن ننظر في مقطوعتين أخريين من هذا الكتاب:

حين أكون عاشقا
أشعر أنّي ملك الزّمان
أمتلك الأرض وما عليها
وأدخل الشّمس على حصاني[2]

تَلْفِتُ الانتباهَ صورةُ دخول الشّمس على الحصان ونتساءل لِمَ اختار الشّمس والإنسان إنّما دخل القمر. ونرجّح أن يكون السّبب هو تجاوب حرف الشّين الموجود في عاشقا وأشعر. وفي مقطوعة:

حين أكون عاشقا
أجعل شاه الفرس من رعيّتي
وأخضع الصّين لصولجاني[3].

نرجّح أنّه اختار شاه الفرس لاجتماع السّين والفاء والشّين وهي تتّفق في الرّخاوة والهمس والتّرقيق، وأمّا الصين فإنّها تتجاوب مع صولجان في حضور الصّاد والنّون، إضافة إلى تشابه الصّاد والسّين.

هذه بعض الملاحظات تثبت اعتناء نزار قبّاني بالإيقاع في مستوى الحروف وإشاعة النّغم، وذلك بتكرار نفس الحرف أو حروف متقاربة في المخرج أو الصّفات.

---

1 كتاب الحبّ، أ. ش. ك. ج 1، ص: 738.
2 كتاب الحبّ، أ. ش. ك. ج 1، ص: 754.
3 كتاب الحبّ، أ. ش. ك. ج 1، ص: 754.

ولا غرابة وهو الذي اعتبر أنّ الإيقاع "سطح ممغنط تنجذب إليه الكلمات بصورة جبريّة، كما تنجذب برادة الحديد إلى المغناطيس". كما صرّح ،ردًا على سؤال: «كيف ينشأ إيقاع الرّبط بين الأصوات في شعرك؟ هل تسمعه قبل ولادة القصيدة؟»، "الإيقاع من حيث التّوقيت متقدّم زمنيًا. إنّه الملك الذي يمشي أوّلا، ومن ورائه تمشي اللّغة كوصيفة ثانية. القصيدة تبدأ عندي بهذيان موسيقيّ، بغمغمة، بكلام لا كلام له. ثمّ تأتي اللّغة لتنظّم هذا الهذيان وتحويه وتحبسه في داخل زجاجة المفردات"[1].

في هذه المرحلة بالذّات سيطرت هذه السّمة الأساسيّة على شعريّة نزار قبّاني وتمّ إعطاء الأولويّة للموسيقى. فقد اتّضح تماما في هذه المرحلة أنّ الموسيقى هي أساس البناء الشّعريّ عنده. وبرزت مهارته في استنطاق ما في الحروف من طاقة على خلق النّغم، وقدرته على تحويل الكلام العاديّ إلى صياغات شعريّة جميلة. بل إنّه يصحّ أن نقول إنّه أفرط في استغلال مهارته تلك، واتّكأ عليها على حساب مقومات الشّعر الأخرى، وخاصّة الصّورة، ممّا جعل بعض قصائده تفتقر إلى الكثافة الشّعريّة، وتنعت بالسّطحيّة.

ومن النّماذج الدّالّة على هذه الميزة في شعره وهذا التميّز قصيدة «تكذيب رسميّ لسيّدة ثرثارة»[2].

تقترب هذه القصيدة من النّثر من كثير من الوجوه: فإن كان بودلير قد اشترط في الشّعر أن يسير ضدّ الحادثة، فإنّ هذه القصيدة تنطلق من حادثة، وهي الافتراء على الشّاعر. وإن كان معين الشّعر هو الشاعر والأحاسيس العميقة، فإنّ هذه القصيدة لا تخرج عن مجال التّفكير الواعي، وموضوعها ليس من المواضيع التي تغوص عميقا في نفس الإنسان، ولا يمكن أن يكون قد هزّ وجدان الشّاعر. إنّه مستمدّ من الحياة اليوميّة، هو تكذيب لمزاعم امرأة ادّعت أنّ الشّاعر يحبّها. فالموضوع بسيط واللّغة التي صيغ بها أبسط. وقد افتتحها بقوله:

لماذا تقولين للنّاس إنّي حبيبك؟
في حين لا أتذكّر أنّي...
وتروين أشياء مرت بظنّك أنت،
ولكنّها لم تمرّ بظنّي؟.

---

1 عن الشّعر والجنس والثّورة، أ. ن. ك.، ج 7، ص: 491.
2 أحبّك...أحبّك والبقية تأتي، ج 2،ص: 249.

فكيف سيدخل هذا القول مجال الشّعر ويصبح جزءا مؤسّسا للقصيدة ، وفيما عدا حذف متمم الجملة الثّانية لا نجد ما يخرج به عن نسق الكلام النّثريّ؟. فقد حافظ هذا القول على وضوح المعنى وسلامة التّراكيب واكتمال بنى الجمل، وحافظ على الرّبط بينها (في حين، لكن ، و...) كما افتقر إلى الصّور الشّعريّة. فَفِيمَ تتمثّل شعريّته ؟

يبرهن نزار قبّاني على حذقه لكيمياء اللّفظ، وقدرته على تحويل «حجر» النّثر إلى «ذهب» الشّعر وسيفتّت تحجّر الحروف ليجلي بريقها ويسمعنا رنينها وقديما قال الجاحظ «الشّعر إذا نُقِرَ طَنَّ».

يدخل نزار قبّاني هذا المطلع في علاقة موازنة تقوم بين مكوّناته، أو مع بقيّة أجزاء القصيدة. ويستغلّ ما فيه من إيقاع لتأسيس شعريّة القصيدة. وأوّل ملمح في الإيقاع استغلّه هو ما في هذا المطلع من تقارب في صفات الحروف ومخارجها.

ترتيب الحروف حسب ترديدها في المطلع.

الحروف	عدد التّرديد	المخرج	درجة ا الانفتاح	الصّفة
ن	16	أسناني	بين الشدّة والرّخاوة	مجهور
ل	6	مغارزي	بين الشدّة والرّخاوة	مجهور
ر	6	مغارزي	بين الشدّة والرّخاوة	مجهور
ت	6	أسناني	شديد	مهموس
أ	6	أقصى حلقي	شديد	مهموس
ك	5	حنكي	شديد	مهموس
ب	4	شفوي	شديد	مجهور
م	4	شفوي	بين الشدّة والرّخاوة	مجهور
و	3	شفوي حنكي	رخو	مجهور
ذ	2	بين الأسنان	رخو	مجهور
ظ	2	بين الأسنان	رخو	مجهور
ح	2	أدنى حلقي	رخو	مهموس
ف	1	شفوي أسناني	رخو	مهموس
س	1	مغارزي	رخو	مهموس
ش	1	أدنى حنكي	رخو	مهموس
ي	1	أدنى حنكي	رخو	مجهور
ق	1	لهوي	شديد	مهموس
هـ	1	أقصى حلقي	رخو	مهموس

نلاحظ أنّ أغلب الحروف تتشكّل في مجموعات تتشابه في الصّفات مثل:

- «ن ، ل ، ر» : تتّفق في درجة انفتاحها (فهي بين الشدّة والرّخاوة) وكذلك في الجهر.
- «ب، ت ، أ، ق، ك»: تتّفق في الشدّة والهمس

- «ب ، م»: تتشابه في الغُنّة الخَيْشومية.
- «ذ ، ظ»: لها نفس المخرج والصّفات ولا تختلف إلاّ في التفخيم

أمّا المجموعات التي تتشابه في المخرج فهي: «ل ر س - ت ن - ب م - ذ ظ». إضافة إلى هذا التقارب بين الحروف نلاحظ غياب الحروف المفخمة فيما عدا «الظّاء». وكذلك كثرة الحركات الطّويلة وقد بلغ عددها 16 ويمكن أن نرى في هذا التّقارب بين الحروف سببا لما تتّصف به الفقرة من سلاسة في لغتها.

الملمح الثّاني في الإيقاع: التّأسيس الخاصّ للقافية ويتجلّى ذلك في السّيطرة المطلقة لحرف النّون. وقد تكرّر أكثر من الحرف الذي يليه بما يفوق المرّتين والنّصف كما تردّد 16 على 68 أي بنسبة حوالي 24 % وقد تأكّد حضوره بالتّضعيف وتأكّد وقعه بالكسرة الطّويلة التي تبعته كما تميّز موقعه بالبياض الذي تلاه. فقد عطّلت «أنّ» من وظيفتها النّحويّة ولم تربط بين جملتين كما ينبغي لها. وهذا ما جعل حرف النّون يحتلّ موقعا متميّزا ويستحقّ عن جدارة أن يكون الرّويّ ويقوّي إيقاع القافية.

وقد وزّع نزار قبّاني الفقرة إلى أسطر يحوي كلّ من الأوّل والثّالث خمس تفعيلات من «فعولن» .والثّاني والرّابع أربع تفعيلات. فكان تشكيلها كالآتي :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
فعولن فعولن فعولن فعولن
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
فعولن فعولن فعولن فعولن

هذا أوّل توازن نلحظه في بناء القصيدة. وبالنّظر في القصيدة كاملة نلاحظ أنّها مقسّمة إلى ثماني فقرات، يختلف عدد أسطرها، ولكنّها تتّفق في أنّها تبدأ بسؤال يتكرّر في ستّ منها وهو: «لماذا تقولين؟» ويختلف في اثنين: «لماذا تسيئين» – «لماذا تغشّين» وتنتهي بسؤال يختلف في ثلاث فقرات. أمّا بقيّة الفقرات وهي خمس فتنتهي بنفس الجملة :

فهل تفعلين الذي تفعلين
ترى من قبيل التمنّي.

مع العلم بأنّها تنتهي بنفس القافية فيما عدا الفقرة السّابعة. كما أنّ الفقرة الأخيرة حافظت على السّطر الأخير وإن غيّرت السّطر الذي سبقه. وبهذا يبني نزار قبّاني قصيدته على التّوازي والتّشابه مع المحافظة على مبدأ التنوّع وكسر الرّتابة فشعريّته تقوم على التحكّم في مقادير الاختلاف والائتلاف.

وفي مستوى التّقفية نلاحظ أنّ نزار حافظ على القافية الأولى لينهي بها الفقرات ولكنّه نوّع القافية ضمن كلّ فقرة. وعلى سبيل المثال نذكر أنّه يوظّف قافيتين داخلتين ضمن الفقرة الثّانية :

لماذا تقولين ما لا يقال
وتبنين كلّ قصورك فوق الرّمال
وتستمتعين بنسج أقاصيص فاقت حدود الخيال
لماذا تقولين إنّي خدعتك...
إنّي ابتززتك...
إنّي اغتصبتك...
في حين لا أتذكر أنّي...
فهل تفعلين الذي تفعلين؟
ترى من قبيل التمنّي...

كما يشكّل إيقاعه بكثرة التّوازنات التي يقيمها بين الأسطر. من ذلك قوله في الفقرة التّالية :

تحترفين الفضيحة،
تحترفين الإشاعة،
تحترفين التّجنّي...

أو قوله في الفقرة الخامسة :

وتخترعين بلادا إليها ذهبنا
وتخترعين فنادق فيها نزلنا
وتخترعين مواني
وتخترعين لنفسك ثوبا
من الورد والنّار والأرجوان...
لماذا، على الله، سيّدتي تكذبين ؟
وهل تفعلين الذي تفعلين؟
ترى من قبيل التمنّي...

إنّ لعبة الموازنات الدّاخليّة في القصيدة والتّنغيم الدّاخليّ هي التي سمحت لنزار قبّاني بأن يكتب ما سمّاه: «القصيدة الانسيابية»، وقد قال عنها:"وفي مجموعتي «أشعار خارجة على القانون» (1972) جرّبت كتابة «القصيدة الانسيابية»، أي تلك التي تأخذ أشكالا مائيّة، وتتّسع دوائرها الإيقاعيّة كما تتّسع

دوائر الصّوت في قاعة لا جدران لها"، ثمّ يضيف متحدّثا عن أهمّية هذا الشكل الانسيابيّ، أو المائيّ... فيقول إنّه يعطي الشّاعر: "مفتاح النّغم الرّئيسيّ.. ويترك له حرّية التّنويع، والتّوزيع، والابتكار، حسب ما تملي عليه حرّيته. هذه التّجربة أجريتها على قصائد «تنويعات موسيقيّة على امرأة متجرّدة» و«قصيدة غير منتهية في تعريف العشق» و«بيروت والحبّ والمطر» و«الاستحالة» و«محاولة لاغتيال امرأة» و«الالتصاق»[1].

هكذا سيطر نزار قبّاني على موسيقى الشّعر وتعامل معها تعامل الفنّان والصّانع. والشّعر لا يخلو من الصّنعة وقد حذقها. ومثّلت هذه الفترة مرحلة استقرار في حياته وشعره واطمأنّ فيها إلى مكانته وإلى وجاهة ترؤّس «جمهورية الشّعر».

1 قصّتي مع الشّعر، أ. ن. ك. ص: 450.

الفصل الثّامن

مرحلة الفقد
والصّـــورة الغائمـــة

كسحابـــة حبلي بالشّعـــــــــر...
نقّطت فـوق دفاتـــري
نبيـــذا... وعســـلا ... وعصافيـــــر
وياقوتـــا أحمــــــر
ونقطـت فـــــوق مشاعـــــــري
قلوعـــــا ... وطيـــــورا بحريّـــــة
وأقمـــــار ياسميـــــن
بعـــــد رحيلهــــــا
بدأت عصـور العطـش
وانتــهى زمن المـــــاء[1]

---

1 25وردة في شعر بلقيس، ج 4، ص: 260.

لقد «تّمت» الصّورة وكان القدر يترصّدها بالنّقصان. توفّيت بلقيس في ديسمبر 1981 إثر انفجار السّفارة العراقيّة في بيروت. وكان لوفاتها أثر بالغ في نفس نزار وفي شعره، فقد بدأ العدّ التّنازليّ في حياته وإبداعه. عاش بعدها ما يقارب العقدين (17 سنة)، ولكنّه لم يستطع أن يجد التّوازن الذي وجده في حياتها. وما استطاع أن يبدأ مرحلة جديدة في إنتاجه الشّعريّ. لقد ظلّ أسير عالمه الشّعريّ السّابق وظلّت الصّورة التي بلورها في حياتها مهيمنة على شعره بعد فقدها. ظلّ يرسم نفس الملامح ولكنّها تحضر لابسة ثوب الحداد ومشبعة بمشار الحزن والضياع.

من المؤلم أن نقرّ أنّ أروع قصيدة في هذه المرحلة هي قصيدة «بلقيس» وأنّه في كلّ ما كتب بعدها لم يحقّق تجاوزا فنّيا ولا إضافة تُذْكَر، لقد ظلّ يراوح في مكانه ولم تستطع التّجارب اللاحقة أن تبعث دماء جديدة في شعره...

وفي قصيدة «بلقيس» تفنّن نزار قبّاني في صوغ أرقى صورة للمرأة التي سيطرت على مشاعره وملكت وجدانه، وقد استلهم الحضارة والطبيعة ليرسم مجدها:

بلقيس ...
كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل
بلقيس ...
كانت أطول النّخلات في أرض العراق
كانت إذا تمشي ...
ترافقها طواويس ...
وتتبعها أيائل...
بلقيس ...
يا وجعي ...
ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل
هل يا ترى ...
من بعد شعرك سوف ترتفع السّنابل [1]

وتتتالى الصّور راسمة صورة زادها الإحساس بالفقد بهاء ويتضافر المعجم الطّبيعيّ والحضاريّ والدّيني في تصوير منزلة بلقيس السّامية في نفسه:

يا أمواج دجلة
تلبس في الرّبيع بساقها
أحلى الخلاخل ... [2]
يا أعظم الملكات
يا امرأة تجسّد كلّ أمجاد العصور السّومريّة
بلقيس
يا عصفورتي الأحلى
ويا أيقونتي الأغلى
ويا دمعا تناثر فوق خدّ المجدليّة [3]

---

1 قصيدة بلقيس أ. ش. ك. ج 4، ص: 10 – 11.

2 قصيدة بلقيس أ. ش. ك. ج 4، ص: 12

3 قصيدة بلقيس أ. ش. ك. ج 4، ص: 20.

وأهمّ صفات المرأة التي تستحضرها هذه المرثيّة هي:

1. عزّة النّفس والكبرياء والتّرفّع. استدعت هذه الصّفة إضافة إلى الصّور المستمدّة من الحضارة القديمة، تشبيهها بالنّخلة والفرس والزّرافة والرّمح العراقيّ والسّيف اليمانيّ ...
2. الرقّة واللّطف وقد شبّهها بالعصفورة والغزالة وزهرة الأقحوان وزهر الحقول وصوت البلابل وبغابة خيزران. وشبّه عينيها بالبنفسج: «كان البنفسج بين عينيها ينام ولا ينام».
3. القدرة على الإشعاع والتأثير فيما حولها ومَنْ حولها فهي صفصافة أرخت ضفائرها على الشّاعر... وهي التي امتنعت الشّمس بعدها أن تضيء على السّواحل، وهي التي بغيابها ألغت الحدائق والفصول وفقد الشّاعر الإحساس بالأمن والطّمأنينة:

بلقيس
كيف تركتنا في الرّيح...
نرجف مثل أوراق الشّجر ؟
وتركتنا نحن الثّلاثة ضائعين
كريشة تحت المطر...[1]

ذهبت بلقيس وتركت الشّاعر يعيش حالة الضّياع. وفي نفس القصيدة يحدس بمصيره فيقول :

نامي بحفظ اللّه أيّتها الجميلة
فالشّعر بعدك مستحيل
والأنوثة مستحيلة[2]

ولن يكذّب الواقع هذا الإحساس، سيظلّ نزار قبّاني يطارد الشّعر والشّعر يفرّ منه، ويظلّ يطلب الأنوثة ولا يظفر بها. ولقد أحبّ وتغزّل ولكنّه لن يأتي بجديد في أساليبه الفنّية ولا بطريف في صوره الشّعريّة.

وعندما ننظر في المجموعة التي تلت قصيدة «بلقيس» «الحبّ لا يقف على الضّوء الأحمر» نجد أنّه مهّد بقولة لـ«فرانسواز ساغان» تقرّ بإمكانية الحبّ في كلّ مراحل الحياة. وكأنّه يبحث عن تبرير لما سيكتبه في الحبّ. ثمّ يورد افتتاحيّة يعلن فيها أنّ عليه أن يفصلّ لغة جديدة في الحبّ. ولكن ما يصدمنا أنّه في القصيدة الموالية «القرار» عاد إلى الشّعر العموديّ وحافظ على وحدة البحر ،وهو الكامل، والقافية كما

---

1 قصيدة بلقيس أ. ش. ك. ج 4، ص: 38.

2 قصيدة بلقيس أ. ش. ك. ج 4، ص: 85.

أنّ التّعبير تَغْلُبُ عليه اللّهجة الخطابية. والواقع أنّه حين يتحوّل الحبّ إلى قرار لابدّ أن يفقد الكثير من شاعريّته. وفي هذه القصيدة يبدو الحبّ أقرب إلى المصيبة التي حكمت الأقدار بأن تحلّ ولا مفرّ منها رغم أنّها تسبّب الحزن والأسى:

أ صغيرتي ... إنّ السّفينة أبحـــرت
فتكوّمي كحمامـــة بجــــــواري
ما عاد ينفعك البكـــاء ولا الأســـى
فلقد عشقتك واتّخـــذت قــــراري[1]

دخل نزار قبّاني تجربة حبّ جديد ولكنّه دخل هذه التّجربة هروبا من مرارة الواقع ووطأة الإحساس بالزّمن وبحثا عن الرّاحة:

لندن... بــــاردة جـــــــــدًا...
فيا فاطمــــــــــة
افتحي فوقي مظلاّت الحنـــــــــان
لندن قاسيـــة جدًا...
وإنّي خـائف جدًا...
فردّي لي شعوري بالأمـــــــــان[2]

تكيّفت صورة المرأة بهذا الواقع، وإذا بها ملاك الرّحمة وهي الملجأ والملاذ:

آه.. يا سنبلة القمح التي تخرج من وسْط الدّموعْ[3].

سيغرق الشّاعر في أحاسيس الضّياع والاكتئاب والحزن والقلق تجاه المستقبل والملل من كلّ شيء وقد يرفض الحبّ:

لماذا دخلت بهـــــذا النّفـــــق
وليس بأرجـــاء بيتـــــي
سوى عنكبـــوت القلـــق.

ويقول أيضا:

لماذا تحبّيني يـــا امــــرأة
أنا القرمطيّ المقاتـــل نفســـي
ومنّي سيطلع ورد الـــخراب[4]

وقد يتمسّك به، كفرصة العمر الأخيرة:

---

1 الحبّ لا يقف على الضّوء الأحمر، ج 4، ص: 105.
2 «فاطمة في الرّيف البريطانيّ»، الحبّ لا يقف على الضّوء الأحمر، ج 4، ص: 153.
3 «مع فاطمة في قطار الجنون»، الحبّ لا يقف على الضّوء الأحمر، ج 4، ص: 171.
4 «القرمطيّ»، الأوراق السّرّية لعاشق قرمطيّ، ج 5، ص: 25 - 28.

فافتحي شعرك عن آخره
إنّني مضطهد مثل نبيّ
ووحيد كجزيرة
افتحي شعرك عن آخره...
وانزعي منه الدّبابيس ... فهذي
فرصة العمر الأخيرة[1].

وفي هذه القصائد يكرّر نزار قبّاني منجزاته الفنيّة السّابقة ولا يغيّر أساليبه ولا صياغاته بل إنّ الصّور الشّعريّة نفسها تتكرّر. وكأنّه لا يعيش التّجربة الجديدة وإنّما يتذكّر وكأنّما السّعادة في الاستعادة. وفي هذا الصّدد يقول كمال خير بك في كتاب «حركة الحداثة»: "أمّا نزار قبّاني، فإنّه بعد أن طبع بتأثيره مرحلة هامّة من التّطوّر التّعبيري، وبعد أن ضمن لنفسه جمهورا واسعا، بدا وكأنّه اكتفي بالمستوى التّجديدي الذي بلغه، والذي يضع عمله عند مستوى أدنى من الطّموح الحداثيّ"[2].

وسنعرض شيئا من قصيدة «أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت» وشيئا من «فاطمة في قطار الجنون». ومن الواضح أنّهما قيلتا في امرأتين مختلفتين وفي مرحلتين مختلفتين إلاّ أنّهما تعكسان نفس العالم الشّعريّ.

«أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت»	«مع فاطمة في قطار الجنون»
أشهد أن لا امرأة	
أتقنت اللّعبة إلاّ أنت..	
واحتملت حماقتي عشرة أعوام كما احتملت	آه يا أيقونة العمر الجميل
واصطبرت على جنوني مثلما صبرت	يا التي تأخذني كلّ صباح من يدي ...
وقلّمت أظافري	نحو ساحات الطّفولة
ورتّبت دفاتري	وتريني تحت جفنيها شموسا مستحيلة
وأدخلتني روضة الأطفال	وبلادا مستحيلة
إلاّ أنت	أيّها الكنز الخرافيّ الذي كان معي
......	في قطارات الشّمال
أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت	أنّ حبرالصّين في عينيك ... يا سيّدتي
تجتاحني في لحظات العشق كالزّلزال	فوق احتمالي ...
تحرقني ... تغرقني	يا التي تمرق من بين شراييني ...
تشعلني ... تطفئني ...	كعطر البرتقال ...
تكسّري نصفين كالهلال	يا التي تشطرني نصفين في اللّيل ...

1 «مع فاطمة في قطار الجنون»، الحبّ لا يقف على الضّوء الأحمر، ج 4، ص: 173.

2 كمال خير بك،حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 58.

أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت
تحتلّ نفسي أطول احتلال ...
وأجمل احتلال
تزرعني ...
وردا دمشقيّا .. ونعناعا وبرتقال
يا امرأة
أترك تحت شعرها أسئلتي
ولم تجب يوما على سؤال .[2]

وعند الفجر، تلقيني على ركبتها نصف
هلال...
يا التي تحتلّني شرقا وغربا ...
ويمينا ... وشمالا
استمرّي في احتلالي ...[1]

نلاحظ أنّ مجال التّخييل واحد. والصّور الشّعريّة تتكرّر، كما أنّ إيحاءات المرأة وملامحها واحدة ...

ولكنّ الحقيقة أنّ بلقيس لا تتكرّر[3] وأنّ عهد بلقيس لا يتكرّر. فرغم كثرة ما كتب[4] فإنّه لا يكتب بنفس الأريحيّة ولا الاعتزاز بل ستقترن الكتابة بالحزن والإعياء والسّأم. انتهى عهد بيروت وعهد الاستسلام للبجع البحريّ في عيني الحبيبة يأتي من نهايات الزّمان. وحلّ عهد قطارات الشمال والبحث عن الدّفء في حانات الضّواحي الباردة حيث يتحوّل الحبّ إلى ضرورة لتتواصل الحياة:

فامسكيني من ذراعي جيّدا
لتدور الأرض ...
فالأرض بلا حبّ كبير ... لا تدور[5]

وفي هذه المرحلة إلى جانب المرأة السّكن والمرأة الوطن نجد صورة المرأة التي يرفضها وهي المرأة السطحيّة، التّافهة التي تتشبّث بالمظاهر الزّائفة. وسيبدي نزار تأفّفا كبيرا من هؤلاء النّساء ويرفض العلاقات السّطحيّة[6] ومن القصائد التي تصوّر هذه المرأة نذكر حوارا مع «عارضة أزياء» وفيها يقول:

يا امرأة..
شديدة الهدوء والتّهذيب،

1 «مع فاطمة في قطار الجنون»، الحبّ لا يقف على الضّوء الأحمر، ج 4، ص: 174 – 175.
2 أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ج 2، ص: 741 – 746.
3 يقول في قصيدة بلقيس: بلقيس: ما أنت التي تتكرّرين...
ما لبلقيس اثنان... ج 4، ص: 40.
4 له خمس دواوين في الأعمال الكاملة بعد قصيدة بلقيس.
5 مع فاطمة في قطار الجنون، ج 4، ص: 177.
6 إلى ممثّلة فاشلة، ج 4، ص: 191.

كم تضجرني الأنوثة المهذّبة
يا امرأة..
تطالع الأخبار كالسّائحة المغتربة..
(....)
يا امرأة..ليس لها من مشكلة
سوى الدّخول في دمي.
أو الخروج من دمي.
الله.. ما أصغرها من مشكلة ! [1]

ونجد قصائد يعبّر فيها عن لوعة صادقة وعن شعور بالفقد عميق وإحساس باستحالة تعويض ما ضاع منه. يقول في قصيدة «حبّ فرعونيّة»:

مهما تعدّدت النّساء، حبيبتي
فالأصل أنت...
مهما اللّغات تعدّدت
والمفردات تعدّدت
فأهمّ ما في مفردات الشّعر
أنت...
ومهما تنوّعت المدائن، والخرائط
والمرافئ، والدّروب
فمرفئيّ الأبديّ
أنت

ويختمها قائلا :

إنّي أحبّك، طالما أحيا،
وأرجو أن أحبّك،
كالفراعنة القدامى
بعد موتي... [2]

أو يقول في قصيدة «اعترافات رجل نرجسيّ»:

وبعد ثلاثين عاما
وجدتك تحت قميصي

1 هل تسمعين صهيل أحزاني، ج 5، ص: 466.
2 الأوراق السّرّية لعاشق قرمطيّ، ج 5، ص: 43 – 44 – 46.

مُخبّأة مثل فرخ الحمام
وحين مددت إليك يديَّ
تحوّلت في لحظات
إلى امرأة من غمام[1]

وفي هذه المرحلة كثرت القصائد التي تقدّم أفكار الشّاعر وخلاصة تجربته. وضعف التّعبير عن عاطفة الحبّ وتصوير المشاعر. ولاشكّ أنّ الانغلاق على الذّات وانقطاع التّواصل هو الذي جعل الفكرة تصبح هي الهاجس، وتتحوّل الكتابة إلى ضرب من التعقّل للأشياء ومحاولة لإرساء القيم، ويغلب التّعبير العقلانيّ ويتقلّص حضور الصّورة الشّعريّة والتّعبير الانفعاليّ. وأحسن مثال على هذا النّمط من الشّعر «شرارات» في مجموعة «الأوراق السّرّية لعاشق قرمطيّ».

---

1 هل تسمعين صهيل أحزاني، ج 5، ص: 461.

الخاتمــــة

سأظلّ أحترف الطّفولة، والبراءة والنّقاءْ...

وأظلّ أكتب عن شؤون حبيبتي...

حتّى أنوّب شعرها الذّهبيّ، في ذهب المساءْ

وأنا — وأرجو أن أظلّ كما أنا —

طفل يخربش فوق حيطان النّجوم كما يشاءْ

حتّى يصيرَ الحبّ في وطني بمرتبة الهواءْ

وأصيرَ قاموسًا لطلاّب الهوى

وأصير فوق شفاههمْ..

ألفًا وباءْ... [1]

---

[1] لا، منشورات نزار قبّاني، ط. 3، 1979، ص: 103.

استطاع نزار قبّاني خلال نصف قرن أن يتابع التحوّلات التي طرأت في المجتمع العربيّ وخاصّة في مستوى الحياة الفرديّة والعلاقة بين الجنسين وواكب مسيرة المرأة العربيّة نحو التّحرّر في حياتها العاطفيّة والوجدانيّة ومثّل شعره دعوة إلى الحبّ والحرية. وساهم في إرساء قيم العصر في سلوك الإنسان العربيّ وأعطى الحبّ بعدا أخلاقيا ساميا خلّصه من رواسب المنع والتّحريم.

كما تحوّلت المرأة في شعره من منزلة المتاع أو الدّمية الجميلة إلى منزلة السيّدة المالكة لزمام نفسها والواعية بما لها وما عليها، وجسّدت صورة المرأة المعاصرة.

وفي المستوى الفنّي يمكن أن نقول إنّ نزار قبّاني وإن كان شعره حديثا لم ينحز إلى المنزع الحداثيّ الذي سيطر على الشّعر العربيّ في النّصف الثّاني من القرن العشرين[1]. لقد كان روّاد الحداثة الشّعريّة يرومون تجديد الشّعر بالقطع الكلّي مع الشّعر السّائد في مفهومه ووظيفته وغايته وبنائه وصياغته. وقد نادوا بشعر يقوم على تجربة فرديّة متفرّدة تعتمد على الحدس والمخيّلة وتتمّ عبر المكاشفة والرّؤيا. فالشّاعر كالصّوفيّ يتفاعل مع العالم تفاعلا وجدانيّا يخرجه عن دائرة الواقع والمعقول فتنكشف له رؤى مجهولة، عليه أن يحاصرها ويعبّر عنها، ولا يتمّ له ذلك إلاّ بتفكيك اللّغة وإعادة صياغتها في بنى جديدة تفجّر المعاني الكاملة فيها وتخلق صورا غامضة، يتذوّقها القارئ تذوّقا، ويتفاعل معها بحدسه وإحساسه أكثر ممّا يتفاعل معها بفكره الواعي وعقله.

وبهذا المفهوم للشّعر قطعوا مع الشّعر العربيّ القديم، وبه أيضا ابتعدوا عن الجمهور الواسع الذي ليس له في أغلب الأحيان الاستعداد الكافي لتذوّق هذا الشّعر.

أمّا نزار قبّاني فإنّه نهج نهجا مختلفا تماما، وانطلق من مفهوم آخر للشّعر ومن صياغة مغايرة. وقد عبّر عديد المرّات أنّه يكره الشّعر عتمةً ورموزا كما أنّه لم يسع إلى القطع مع التّراث الشّعريّ العربيّ القديم. وقد قال رادّا على سؤال: «إلى أيّة حداثة ينتمي»: "في خضمّ (الحداثات) العربيّة التي صارت أكثر من الهمّ على

---

1 عبّر العديد من المهتمّين بالشّعر الحديث عن احترازهم من إدراج نزار قبّاني ضمن روّاد الحداثة ومنهم على سبيل الذّكر إيليا حاوي في مقال: رأي في شعر نزار قبّاني صدر بمجلّة الآداب للسنة 9 للعدد 7 جويلية 1961. في هذا المقال حكم على شعر نزار قبّاني بالمباشرتية والنّثرية وضيق التّجربة ورأى أنّ عمقه مبالغات وغلوّ وموسيقاه إيقاع أجوف وفيه يقول : "لم يوفّق في مسايرة الشّعر الحديث لأنّ تجربته تقوم على تقرير الوجود ووصفه والعبث به والغلوّ بمظاهره وليس على التّنازع معه تنازعا وجوديّا حارّا يضيء للشّاعر حقيقة الأشياء وإشارة الرّموز". يقول غالي شكري في «شعرنا الحديث إلى أين» " نزار قبّاني لم يصل إلى منزلة الرّؤيا في الشّعر". ويقول كمال خير بك: "اكتفي بالمستوى التّجديديّ الذي بلغه، والذي يضع عمله عند مستوى أدنى من الطّموح الحداثيّ".

القلب... أفضّل أن أنتمي لحداثتي الخصوصيّة... أريد أن أصل إلى المستقبل دون أن أبصق على الماضي، وأريد أن أتشكل في رحم الأصوليّة، كما تتشكّل اللؤلؤة في داخل المحارة، وأريد أن أستلم الحكم في جمهوريّة الشّعر... دون أن أقتل أحدا من الشّعراء القدامى أو المعاصرين"[1]. وهذه القولة على عفويّتها تكشف عن تصوّر للشّعر طَبَعَ أسلوبَ قبّاني وحدّد مميّزاته. فقد نظر إلى تجديد الشّعر كتغيير ينطلق من المخزون الشّعريّ ليبلور أساليب جديدة تترجم عن تجربته الخاصّة وتعكس روح العصر، وتحافظ إلى ذلك على الخصوصيّات العميقة لهذا التّراث وتمثّل استمرارا له.

يمكن أن نقول إنّ نزار قبّاني نشأ في أحضان الشّعر العربيّ. فقد ظلّ في مجموعاته الأولى منخرطا في توجّهات الشّعر الغربيّ التّقليديّ والرّومنطيقي. وهذا التّوجّه نلمسه في جميع المستويات: فالمواضيع هي تنويعات لا تخرج عن غرض الغزل وإن كانت قد أثرته بكثير من خصوصيّات الحياة العصريّة. ولقد شدّ نزار قبّاني القراء بثراء العالم الأنثويّ الجديد الذي صوّره بكثير من الشّفافيّة والواقعيّة المثيرة، وبقدرته على تقديم مشاهد متنوّعة من الحياة المعاصرة، في لغة سلسلة رشيقة وموحية. كما استطاع أن يخلق أسلوبا متميّزا دون ان يخرج عن سنن الشّعر العربيّ الموروث، لذلك حافظت قصيدته على الإيقاع التّقليديّ، وإن كان يتعامل مع العروض الخليليّ بكثير من المرونة.

وقامت الصّورة الشّعريّة عنده على المجاز والتّشبيه والاستعارة والكناية، وساير فيها الصّور التّقليديّة والرّومنطيقيّة واستغلّ معجم الغزل والطّبيعة. ولكنّه طوّر أساليبه في المرحلة الثّانية ولعلّه في هذا متأثّر ببودلير وبالمدرسة الرّمزيّة عموما. والواقع أنّ الصّورة عند نزار قبّاني كثيرا ما تتداخل فيها الأشكال والألوان والمرئيّات بالمسموعات أو المشمومات.

وكثيرا ما تنزاح الألفاظ عن سياقها لتعكس تصوّرا جديدا للأشياء. وقد شهد شعره تطوّرا من المرحلة الأولى وقد نعتها بمرحلة «التطريز والسّيراميك» والتي مثّلت مرحلة طفولة في شعره، إلى مرحلة ثانية تبلورت مع مجموعة **«الرّسم بالكلمات»** وقد صرّح بذلك قائلا: "إنّني منذ سنة 1966 وعلى وجه التّحديد منذ أصدرت مجموعتي الشّعريّة **«الرّسم بالكلمات»** أدركت أنّني أنهيت دورة شعريّة كاملة وأنّ كلّ تحرّك منّي على المحور ذاته سيكون فيه مقتلي. لذلك بدأت أبحث عن معادلات شعريّة جديدة"[2]. كما عبّر عن أنّ هذه المرحلة الأولى انتهت وبدأت مرحلة «الهندسة والرّسم بالكلمات». وقد صرّح أنّه "نَسَفَ الجدارَ الفاصل" بين المفردات

1 لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي، ص: 162.

2 قصّتي مع الشّعر، ص: 245.

المحظورة منذ ظهور مجموعة «قصائد» (1956) ولعلّ الوضع الذي عاشه العالم العربيّ بعد هزيمة جوان 1967 قد دعّم هذا الاتّجاه في رفض التّنميق والتّزويق والسّعي إلى الاقتراب من الواقع أكثر في مستوى القضايا المطروحة وفي مستوى اللغة المستعملة. وقد عبّر عن موقفه هذا عندما قال في «دفاتر على هامش النّكسة» :

اتركوا اللّغة القديمة
والفكر الذي قاد إلى الهزيمة
أحرقوا شعرنا ولا تصدّقوا ما نقول لكم.

كان السّعي إلى الوضوح هو السّمة الأساسيّة في هذا التطوّر. وأصبح الهاجس الأساسيّ لدى نزار قبّاني هو الاقتراب أكثر ما يمكن من المتلقّي، والتّعبير بالوضوح الكافي ليدخل شعره كلّ بيت، ويتردّد على كلّ الشّفاه. يقول معبّرا عن هذا الطّموح:

أكتب لكي أتكاثر
لكي أتعدّد
لكي أصبح 150 مليون نزار قبّاني[1].

وتمثّل مرحلة السّتّينات والسّبعينات أخصب فترة في شعر نزار قبّاني، من حيث الإنجازات الفنيّة وتبلور الخصوصيّات الواسمة لشعره، ولقد تحرّرت القصيدة في هذه الفترة من الأوزان التّقليديّة وسلكت مسلك الشّعر الحرّ القائم على التّفعيلة، وإن ظلّت واضحة لا تنحو نحو الغموض. وسيتطوّر موضوع الغزل عنده إذ لم يعد محوره وصف المرأة وعالمها، بل صارت العلاقة العاطفيّة بين الرّجل والمرأة هي التي تستقطب اهتمام الشّاعر وصارت القصائد تناقش خصوصيّات هذه العلاقة، وتحاكم الموروث، وتدين تشيّؤ المرأة ومسخ علاقة الحبّ. ويمكن القول إنّه بعد أن كان نزار قبّاني شاعر المرأة أصبح شاعر التّحرّر العاطفيّ.

ونشعر أنّ نزار لم يعد ينهل فيما يكتب من تجربته الشّخصيّة بل إنّه ينهل من التّجربة الجماعيّة المشتركة وقد صارت له أهداف اجتماعيّة — يتجلّى هذا بوضوح في الشّعر السّياسيّ الذيّ عبّر بشفافيّة عن الإحباط الذي تعيشه الأمّة العربيّة عموما ومثّل دعوة إلى إعادة النّظر في الهياكل الاجتماعيّة التي قادت إلى الهزيمة.

كما يتجلّى في الشّعر الوجدانيّ إذ لم يعد يصوّر ما يمثّله الحبّ من وعد بالسّعادة والفرحة فقط بل يصوّر قلق التحوّل والبحث عن علاقة جديدة تتماشى مع المستوى الحضاري الذي صار عليه الإنسان العربيّ. وفي مجموعة «**الرّسم بالكلمات**»

---

1 لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي، ص: 17.

نجد صدى لهذا القلق ورفضا للقناع الذي ألبسه التّاريخ للرّجل الشّرقيّ وكرّسته العادات والأعراف، ونجد صورة للرّجل العربيّ الذي يريد أن ينزع عنه قناعه التّاريخيّ، ويبحث عن علاقة صادقة تقوم على التّواصل الحقيقي والانسجام الرّوحيّ والعاطفيّ. ولذلك سنراه يثور على تدجين المرأة ويرى في ذلك تعاسة الرّجل والمرأة على حد السّواء.

كما تعدّدت القصائد التي تصوّر رفض المرأة لعلاقة غير متكافئة. وقد التزم نزار قبّاني بالكشف عن نوعين من الاضطهاد: اضطهاد يعيشه الإنسان العربيّ في المجتمع ويتمثّل في قمع السّلطات السّياسيّة والاجتماعيّة والدّينيّة للفرد. واضطهاد تعيشه المرأة في علاقتها بالرّجل.

ويوافق هذا التغيّرَ في موضوعات الشّعر تغيّرٌ في بناه أيضا. فكما أراد نزار قبّاني لشعره أنْ يترجم عن مشاعر الجمهور الواسع وان يكون لسان حاله في الحبّ والسّياسة كذلك أراد للغته أن تكون لغة الجمهور أيضا. وقد راهن على أن يصوغ من المعاني المألوفة ومن الكلام العاديّ شعرا. ويخطف الشّعر من شفاه النّاس وأفواههم ويردّه إليهم. وفي «**الشّعر قنديل أخضر**» يقول: "الكلمة الشّعريّة هي الكلمة التي تعيش بيننا في بيوتنا وحوانيتنا ومقاهينا لا الكلمة المدفونة في أحشاء القاموس"[1].

إنّ كلمات نزار قبّاني هي كلمات عاديّة جدّا وهي مترابطة في جمل بسيطة ليس فيها شيء خارق أو باهر، ومع ذلك فهي تؤثّر فينا. والسرّ في هذا التّأثير هو أنّنا نتفاعل مع موسيقاها. إنّ الوزن الذي ينتظم هذه الكلمات يكثّف معناها ويعطيها أبعادا أشمل وأعمق من مدلولها لو وجدت في نصّ نثريّ.

ولنزار قبّاني طابع موسيقيّ خاصّ. ورغم أنّه عبر مسيرته الطّويلة التي تجاوزت نصف القرن قد مارس الشّعر العموديّ والحرّ وقصيدة النّثر، إلاّ أنّه مارس كلّ ذلك بأسلوب مميّز خاصّ به وهو مولع بالموسيقى ويوليها كلّ الاهتمام .. وطابعه هو ابتداع إيقاعات جديدة تنبني على البنية العميقة المميّزة للإيقاع في الشّعر العربيّ القديم. وقد رأيناه في المرحلة الأولى يحافظ على سلامة الوزن ولكنّه يختار البحور الهامشيّة كما أنّه يكثر من الزّحافات والعلل والتّدوير بحيث نشعر أنّه يطوّع هذه الأوزان لصياغة خاصّة ولا يخضع إلى العمود إلاّ في الهيكل العامّ. وسنراه في الشّعر الحرّ يتصرّف بنفس التمرّد على الأصل. فقد استغلّ ما يسمح به الشّعر الحرّ من حريّة في عدد التّفعيلات وفي تواتر القافية، ولكنّه لا يلتزم بذلك دائما، بل نراه يحافظ في أغلب الأحيان على الإيقاع القائم على التناظر والثنائيّة وعلى التّشابه

---

1 الشّعر قنديل أخضر، ص: 43.

والتّشاكل. إنّ نزار قبّاني يتعمّد المحافظة على بنية موسيقيّة استساغتها الذّائقة العربيّة فهي أقرب إلى نفس المتلقّي بحكم التعوّد واستمرار الإرث ولكنّ هذا لا يمنعه من التّجديد ومواكبة إيقاع العصر.

ولعلّ هذا التّوجّه الذي التزم به نزار قبّاني والمتمثّل أساسا في واقعيّة القضايا المطروحة وسهولة اللّفظ وثراء الموسيقى يحافظ على ميزة أساسيّة طبعت الشّعر العربيّ منذ الجاهليّة. يقول أدونيس قولا حقا في كتابه «الشّعريّة العربيّة»: "وُلِدَ الشّعرُ الجاهليّ نشيدا، أعني أنّه ولد مسموعا لا مقروءا"[1]. ثمّ حلّل كيف أنّ الشّفويّة قد حدّدت مميّزات الشّعر العربيّ بأكمله، فجعلت الاهتمام ينصبّ فيه على طريقة التّعبير لا على المعبّر عنه: ففي الموضوع كان لابدّ أن يتطرّق الشّاعر لما يعرف السّامع مسبّقا وأن يرسم "واقع الجماعة الحياتيّ والقيميّ" وفي اللّغة والصّورة لابدّ أن يكون سهلا "يتجنّب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل"[2]، وأن يكون عذب الموسيقى مستحبّ الإيقاع. هذه إذن هي شروط الشّعر العربيّ أفلا يمكن أن نرى في سعي نزار قبّاني إلى التّواصل مع الجمهور ومحاورة كلّ قارئ مهما كانت ثقافته ومستوى تجربته المعيشيّة، وفي إصراره على استعمال لغة مفهومة، وفي اهتمامه بالإيقاع الواضح، التزاما بهذه الشّروط ومحافظة على الخصوصيّات العميقة للشّعر العربيّ وأنّه استطاع أن ينفذ إلى: "جزء من اللاّشعور الجماعيّ العربيّ"[3]. وأن يحافظ على روح الجماليّة العربيّة فكان بحق الوريث الشّرعيّ للشّعر العربيّ. وكان في تجديده للشّعر صوتا للأصالة وثبات الهويّة.

1 فصل: «الشّعريّة والشّفويّة الجاهليّة» من كتاب الشّعريّة العربيّة، دار الكتاب، ص: 5.

2 ابن طباطبا، عيار الشّعر ، ص: 119.

3 فصل: الشّعريّة والشّفويّة الجاهليّة من كتاب "الشّعريّة العربيّة"، دار الكتاب، ص: 29.

حياة الشّاعر

1923	• 21 مارس ولد نزار قبّاني في حي مئذنة الشّحم بدمشق، في أسرة ميسورة الحال و كان الثّاني من أربعة أولاد وبنتين.
1938	• انتحرت أخته وصال لأنها لم تستطع أن تتزوّج من تحب.
1939	• قال الشّعر لأوّل مرّة.
1944	• أصدر أوّل مجموعة شعريّة: "قالت لي السمراء". وكان طالبا في كليّة الحقوق بالجامعة السوريّة بدمشق.
1945	• تخرّج من كليّة الحقوق واشتغل بالسّلك الديبلوماسي. وقد التحق بالبعثة السياسيّة السّورية بالقاهرة.
1946	• تزوّج بزوجته الأولى وسيكون له منها هدباء وتوفيق وقد توفّي هذا في السّابعة عشرة من عمره.
1948	• أصدر ديوانه الثاني طفولة نهد بالقاهرة.
	• غادر القاهرة إلى تركيا.
1952	• انتقل إلى لندن وفيها تعلّم الانقليزيّة وبقي سفيرا بها حتى سنة 1955.
1958	• التحق بالصين واشتغل هناك عامين: إلى 1960.
1962	• تعرّف إلى بلقيس الرّاوي بالعراق.
	• انتقل إلى إسبانيا وظلّ يعمل هناك حتّى 1966.
1966	• استقرّ ببيروت واستقال من السّلك الدّيبلوماسيّ وتفرّغ للأدب.
1969	• تزوّج بلقيس الرّاوي وسيكون له منها زينب وعمر.
1981	• توفيت بلقيس اثر انفجار السّفارة العراقيّة ببيروت خلال الحرب الأهليّة اللبنانيّة.
1998	• 30 أفريل توفّي بلندن عن 75 عاما.

الفهرس

الفهرس

المغاربيّة للطباعة والنشر والإشهار
الهاتف : 718.271 / الفاكس : 718.263

من عناوين هذه السلسلة

